Catherine Siguret

FEMEI CELEBRE PE DIVAN

Catherine Siguret

Catherine Siguret, absolventă de filologie a Universităţii Sorbona din Paris, ziaristă specializată pe teme sociale şi de psihanaliză, este autoarea a 30 de cărţi, printre care romane (Je *vous aime,* 2006), biografii de vedete, eseuri în colaborare cu psihiatri *(L'amour est une drogue douce,* în colaborare cu profesorul Michel Reynaud, 2005).

FEMEI CELEBRE PE DIVAN

Traducere din limba franceză de

LASZLO ALEXANDRU

Mulţumiri

Fiecărui psihanalist, psihiatru sau psihoterapeut care m-a urmat în această frumoasă aventură, insuflându-i entuziasmul, sagacitatea şi marele său talent.

Lui Philip Ward, pentru ştiinţa sa biografică.

Printre alţii.

C.S.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

SIGURET, CATHERINE

Femei celebre pe divan / Catherine Siguret; trad.: Laszlo Alexandru. - Bucureşti: Curtea Veche Publishing, 2008

ISBN 978-973-669-624-4

I. Laszlo, Alexandru (trad.)

396(100)159.961.62

Coperta: Griffon AND Swans PRODUCTIONS www.griffon.ro

CATHERINE SIGURET *Femmes célébrés sur le divan*

Notă asupra ediţiei în limba română:

In volumul de faţă, editura a respectat preferinţele traducătorului în ceea ce priveşte normele ortografice.

Introducere

N-am vrut câtuşi de puţin să orientăm biografiile femeilor celebre, prezentate aici, în vederea vreunei demonstraţii, limitându-ne să amintim evenimentele importante ale vieţii lor şi emoţiile lor, după cum n-am dorit să influenţăm şirul gândirii fiecărui specialist, psihiatru, psihanalist sau psiholog care ne propune lectura acestora. N-am încercat nici să scoatem în evidenţă ori să diminuăm conflictul, pe alocuri acut, care poate sau a putut să opună diferitele şcoli de psihanaliză, ori pe cele influenţate de facultatea de medicină, în comparaţie cu celelalte. Am lăsat fiecare specialist să se pronunţe, aşa cum face în fiecare zi în faţa pacienţilor săi, explorând anumite piste, emi- ţând ipoteze, evocând punctual teorii de obicei acceptate, lăsându-ne adeseori să ne descurcăm singuri, cu imaginea din oglindă a unei femei celebre. Ni s-a părut că acest demers uman, impregnat de personalitatea fiecăruia, exprimă cel mai bine dorinţa noastră de a oferi o carte din care toţi cititorii să tragă toate beneficiile, pentru ei înşişi şi apropiaţii lor, iar nu un ansamblu de texte adresate profesioniştilor.

Catherine Siguret

Colette (1873-1954): Eliberarea de sub jugul bărbatului

Feministă înainte de lansarea acestei mode, iconoclastă, inclasa- bilă, Gabrielle Colette a trăit într-o libertate rară. Nici misandră — a avut trei soţi —, nici nimfomană — n-a exagerat cu numărul amanţilor —, nici complet lesbiană — şi-a părăsit iubitele în favoarea bărbaţilor —, nici ţărancă — iubea prea mult fastul —, nici oră- şeancă — n-a putut niciodată să se lipsească de un refugiu rural şi de iubitele ei animale, Colette a existat între aceste numeroase negaţii „nici“, trăgându-şi plăcerea din tot ce găsea, hedonistă până la a-şi face din fericire unica religie. Sunt totuşi rare femeile care au trăit atât de aservite lângă soţul lor: Willy aproape că i-a furat gloria literară, semnându-i operele. Colette a învăţat ce e iubirea, pe măsura experienţelor succesive, eliberându-se treptat de lanţurile care le ţineau prizoniere pe contemporanele ei: dependenţa financiară, fidelitatea în ciuda jignirilor, vinovăţia de a înhăţa plăcerea trecătoare. Şi-a selectat bărbaţii după o logică neobişnuită pentru acea epocă: în tinereţe, i-a ales mult mai vârstnici şi a învăţat multe de la ei; matură, şi i-a luat pe cei mult mai tineri şi s-a lăsat răsfăţată de ei. Colette a preferat mereu fericirea, în locul principiilor... care îi lipseau cu

desăvârşire.

Sido şi „Pisoiaşul scump"

Copilăria lui Gabrielle Colette nu putea să creeze o adultă banală. În satul Saint-Sauveur-en-Puisaye din regiunea Bourgogne, unde s-a născut în 1873, familia ei scandaliza pe toată lumea. Sido, mama, e o intelectuală care rămâne însărcinată a cincea oară la 35 de ani, vârstă la care pe-atunci era de bun-simţ să renunţi la orice activitate sexuală. încă şi mai grav, e îndrăgostită până peste urechi de al doilea soţ, căpitanul Colette, după ce şi l-a pierdut pe primul în circumstanţe considerate tulburi. Prin sat oamenii se întreabă dacă nu cumva i-a grăbit moartea. în orice caz, al treilea copil, micuţul Achille, e prea răsfăţat pentru a nu fi al amantului, căpitanul Colette, în curând soţul ei. Cu acesta, Sido i-a avut apoi pe Léopold şi, după şase ani, pe Gabrielle, ultima progenitură.

în familia Colette, devorează cu toţii cărţile, de dimineaţa până seara, fără să ţină seama de vârsta copiilor — aşa ajunge Gabrielle să-l citească pe Balzac la 6 ani. Lumea cântă la pian, călătoreşte la Paris pentru vizionarea unor spectacole, are concepţii foarte deschise despre religie (panteismul lui Colette e susţinut şi de mama ei) şi îşi înscrie fetele la şcoala sătească, în loc să le trimită la pensionul de călugăriţe, ba chiar le îndeamnă să facă studii superioare: ce oameni ciudaţi! La şcoală, Gabrielle Colette e considerată o marginală. învaţă repede să treacă peste prejudecăţile sociale, recon- fortându-se cu lecturile din romancierii preferaţi sau alături de animalele şi peisajul sătesc, ale cărui poteci le parcurge împreună cu părinţii ei îmbrăţişaţi. O copilărie ideală, pe care Colette nu va înceta s-o elogieze. Când împlineşte 11 ani, părinţii ei se izbesc de mari dificultăţi financiare: Juliette, fata mai mare, cam perturbată şi prost măritată, îşi pretinde partea de moştenire, pe care căpitanul şi Sido, gestionari nepricepuţi, au cheltuit-o deja. Alte scandaluri. Sido, umilită public, o învaţă pe Gabrielle, „Pisoiaşul ei scump", că, oricum, îţi rămân pisicile, plimbările în pădure şi iubirea, pentru a râde de toate, în cele mai urâte momente ale vieţii — o lecţie care va fi bine învăţată.

Gabrielle, ahtiată după lecturi, îşi ia diploma cu nota 17 din 20 la limba şi literatura franceză. Dar, fiindcă a împlinit deja optsprezece ani, lumea e îngrijorată pentru viitorul ei conjugal: la ce partidă se poate aştepta, fără zestre şi izolată într-un fund de provincie? Tânăra e bine informată în legătură cu amorul fizic, prin fina observare a coiturilor

cotoieşti, dar şi din revistele deocheate, furnizate de fratele ei mai mare, Achille. Student, acesta îşi vizitează deseori mama, însoţit de prietenul său Maurice. Lui Colette i se aprind căl- câiele după Maurice. Dar flăcăul e lefter, aşa că Sido caută o variantă mai bună. Se gândeşte atunci la Gauthier-Villars, editor de succes pe cheiul Grands-Augustins. îl ştie pe Henry cam fustangiu şi, chiar dacă e încă celibatar la treizeci şi trei de ani, are un copil din flori. A scris mici romane sentimentale, sub pseudonimul „Willy". Mort după muzică, literatură, cafea şi femei, preferabil măritate sau prostituate, Willy se aprinde iute după micul geniu de la ţară. Gabrielle, pe care el o numeşte „Colette", e vioaie, amuzantă, dezgheţată — şi nevinovată. Ideea de-a corupe un asemenea suflet nu-i displace. Nunta are loc pe 15 mai 1893, în ciuda reticenţelor familiei Gauthier-Villars în faţa resurselor mai mult decât modeste ale familiei Colette. Dar e o căsătorie din dragoste, nu din interes, chiar dacă soţii au, fără să ştie, concepţii cu totul opuse despre iubire. Viguroasă, aşa cum sunt fetele strânse în braţe cu voinicie, mireasa, cu gândirea deflorată, va filosofa mai târziu: „Ce mă făceam eu dacă aveam în viaţă numai petale de trandafiri sub tălpi?"

Claudine, copilul decepţiei

Cuplul se instalează rapid pe rue Jacob, la numărul 28, în arondismentul VI al Parisului. Colette descoperă acolo adevărata faţă a lui Willy, un om dublu, ba chiar multiplu: exploatează mai mulţi „negri", tineri literaţi bucuroşi de a-şi amesteca cerneala cu a celui al cărui nume face bani; dispare fără motiv, anunţă adesea că nu vine acasă la cină. Pe vremea aceea, femeile n-au ce comenta. La şase luni după nuntă, o scrisoare anonimă o informează pe tânăra femeie că scriitorul frecventează o actriţă măruntă din Montmartre, Charlotte Kinceler. Colette, înnebunită de gelozie, vrea să facă moarte de om. Când îi surprinde pe amanţi aplecaţi peste un registru contabil, ca un cuplu legitim, dovadă limpede a legăturii durabile, e mai rău decât un flagrant delict lubric. O depresie mută o ţintuieşte două luni la pat pe Colette, până ce providenţiala Sido îi vine la căpătâi s-o îmbărbăteze. Nu e nevoie de mărturisiri: mama a înţeles totul. Sido condamnă cuminţenia, ca şi durerea, ea care a ştiut până la urmă să facă o căsătorie din dragoste. Colette îşi revine după o vreme şi găseşte o derivaţie sentimentală de alt gen, cu prima sa amantă cunoscută, Marguerite Moreno, o frumoasă actriţă vulcanică. Cele două femei au aceeaşi vârstă şi aceeaşi viziune asupra vieţii, în timp ce mai bine de

zece ani şi încă şi mai multe certuri o despart pe Colette de soţul ei. Dar tânăra Colette îşi deplânge paradisul pierdut, satul Puisaye şi iubirea maternă. In fiecare zi, îi scrie lungi scrisori nostalgice lui Sido... care îi reţin atenţia experimentatului Willy. Acesta îi propune atunci, pentru a contribui la economiile familiei (deoarece Colette mănâncă, nu glumă!), să scrie pentru el amintiri din copilărie. Colette nu vede în asta nimic rău, ci o formă de a-şi lua viaţa în propriile mâini, precum şi un refugiu. *Claudine à l'école (Claudine la şcoala),* compus în câteva luni, e considerat „mediocru" de comanditarul său şi nu va ieşi în lume decât trei ani mai târziu, în 1899, sub semnătura lui Willy, totuşi. Succesul va fi fulgerător: femeile adoptă „gulerul Claudine" sau cosiţele pe stilul Colette. Willy se împăunează cu succesul, dar apar bănuieli legate de adevărata identitate a autorului. Colette şi Willy merg în excursii, îşi cumpără o casă la ţară, aproape de Besançon, la Monts Boucons, îşi cară acolo animalele şi caietele. „Pentru mine, va scrie Colette, vacanţa înseamnă să-mi schimb locul de muncă." *Claudine à Paris (Claudine la Paris)* apare în 1901, *Claudine en ménage (Claudine se mărită)* în 1902, fiecare volum e semnat de Willy, sub focul bine întreţinut al criticilor elogioase. Colette e fericită, scrie tot timpul, e convinsă că şi-a terminat deja viaţa sentimentală, la abia 30 de ani, după depăşirea episodului Moreno. Ca să nu mai punem la socoteală celelalte femei. Georgie Raoul-Duval, soţia lascivă şi foarte cultă a unui miliardar american, are tot ce-i trebuie pentru a o fascina pe provinciala Colette. până când aceasta descoperă că prietena scumpă trece din patul ei în al soţului. Dar furia şi-o transformă deja în cărţi: se răzbună cu un *Claudine amoureuse (Claudine îndrăgostită).* Adaptarea teatrală a *Claudinelor* îi deschide un nou orizont: acolo o întâlneşte pe Polaire, actriţă celebră în redingotă şi tunsă băieţeşte, care nu-şi ascunde preferinţele lesbiene. Apoi e rândul poetei Natalie Barney, poreclită „Safo de la Washington".

In 1904, „fustangiul şi lesbiana", adică Willy şi Colette, stabiliţi pe strada Courcelles, aduc cu ei o reputaţie tulbure. Lui Colette i se fâlfâie. Luni în şir, la Monts Boucons, îşi udă plantele, ascultă împătimită natura, cu haita de câini şi ceata de pisici pe urmele ei, înainte de-a se înhăma la lucru până seara, la masa de scris. Un text deşucheat, *L'Ingénue libertine (Nevinovata libertină),* semnat „Willy" ca de obicei, apare în 1904, dar, totodată, mare premieră, o cărticică semnată „Colette Willy" şi intitulată *Quatre Dialogues de bêtes (Patru*

dialoguri de animale). Criticul literar Anna de Noailles o ridică în slăvi pe Colette şi foarte curând vor fi cohorte întregi de admiratori în presă: Maurras, Proust, Gide. Toată lumea recunoaşte deja impostura din trecut a lui Willy. Rămâne faptul că lumea cumpără, de ani întregi, cărţi semnate de Willy, iar Colette abia de-acum debutează. Ea se teme, dacă îşi părăseşte soţul, să nu cadă în mizeria destinată femeilor emancipate.

Libertatea

Dar Willy nu se gândeşte oare că într-o zi Colette va striga adevărul în gura mare? Soţia lui nu va înghiţi la nesfârşit rolul de slugă, e limpede. Deja se agită şi îşi înmulţeşte numărul amanţilor şi al amantelor. In 1905, Willy ia iniţiativa şi o concediază — ce noroc pentru ea — în favoarea unei tinerele. Separarea bunurilor e inechitabilă, fireşte, dar Colette e urmată de animalele şi prietenii săi, iar fiinţele au fost pentru ea totdeauna mai importante decât lucrurile. Il va uita pe Willy, cu ajutorul extravaganţei. Se instalează la Batignolles, în casa noii sale amante, „Missy“, Mathilde de Morny, fiica ducelui cu acelaşi nume, divorţată, cu profil masculin şi miliardară. Se lansează în teatru, un teren unde Willy n-o va exploata şi n-o va putea ascunde în culise, în niciun sens al expresiei. Pe scenă e Colette Willy — încă împodobită cu numele fostului soţ, pentru a-și asigura tranziția — cea care interpretează, pe jumătate goală, pozează în faun, umple sala Olympia. Trupul ei este un bun inalienabil. Scandalul face mulţimile să dea buzna. Colette e cea care va rămâne în amintirea tuturor, infinit mai cunoscută decât Willy.

Colette devine adepta exhibiţiei, a femeilor, a petrecerilor rafinate şi a cinelor mondene. Face din eliberarea trupului o profesiune de credinţă: ‚Vreau să fac ce vreau eu (...). Vreau să dansez goală, dacă maioul mă strânge şi îmi umileşte formele.“ Intr-una din piesele deşucheate pe care i le scrie Missy, sub pseudonimul foarte transparent de „Yssim“, Colette, deghizată în mumie, rămâne goală ca-n palmă, după ce i se scot bandajele. Din toate colţurile ţării, lumea dă năvală să-i vadă sânii şi corpul încă zvelt.

In timpul liber, Colette scrie *Sept Dialogues de bêtes (Șapte dialoguri de animale),* o versiune adăugată a primelor patru, prefaţată de Francis Jammes, adept fidel, iar, doi ani mai târziu, *La Retraite sentimentale (Renunţarea la iubire).* Scriitoare recunoscută, se afișează cu Missy, iar uneori chiar cu Willy şi tânăra lui amantă, Meg.

Scandaloasa relaţie în patru se destramă în 1909, când Colette află că Willy i-a vândut drepturile de autor pentru *Claudine* unui alt editor, fără ca măcar s-o anunţe. De-acum va interveni ura între ei. Scandalul în patru e urmat de altul, în trei, între Missy, Colette şi Auguste Herriot, moştenitorul magazinelor Louvre. Cele două femei îl duc cu ele la Rozven, refugiul breton oferit de Missy lui Colette, până când aceasta din urmă cedează în faţa farmecului lui Henry de Jouvenel, strălucitul director de la *Matin,* unde succesul cu *Vrilles de la vigne (Cârceii de viţă)* îi aduce scriitoarei postul de cronicar. Se instalează la el acasă, în arondismentul XVI, în timp ce Willy se însoară cu Meg. Colette îl admiră pe Henry, a cărui glorie nu se datorează plagiatului. El apreciază independenţa scriitoarei, reportajele sale, cărţile ei care vin una după alta şi libertatea sa nebună, căci îşi permite încă luxul de a juca pe scenă, pe jumătate goală, atunci când are poftă. Intensa lor patimă sexuală nu păleşte. Sido, rămasă în continuare la ţară, în Bourgogne, primeşte mereu veşti de la „Pisoiaşul scump", fata ei preferată, şi se bucură pentru fericirea pe care şi-a găsit-o demna ei urmaşă. Asta e singura mângâiere, căci iubitul căpitan a murit deja.

Sido se stinge în septembrie 1912, lăsând-o pe Colette într-o lungă perioadă de doliu, care nu se încheie decât în 1930, odată cu publicarea volumului *Sido.* Să recunoaştem oare un omagiu inconştient în sarcina târzie a lui Colette, prima şi singura, venită la o lună după decesul mamei sale? Se mărită rapid cu Henry şi o naşte pe Colette-Renée, poreclită „Bel Gazou", în 1913. O va lăsa să crească în Corrèze, pe moşia soţului, chiar şi după despărţirea lor, dar îi va transmite valorile considerate de ea esenţiale: dragostea de viaţă, întoarcerea la natură, bucuria pentru lucrurile simple. Colette iubeşte soarele (o neruşinare pe-atunci), mesele copioase, sexul, cititul sub copac, mângâiatul pisicilor, toate aceste valori învăţate de la Sido. Henry de Jouvenel rămâne un amant stăruitor. , dar la concurenţă cu alte femei! Izbucnirea războiului acordă un răgaz cuplului condamnat de prea insistenta lipsă de fidelitate. Colette îşi vizitează soţul pe front, unde cei doi fac dragoste pe-ascuns, cu inima cât un purice, apoi îşi aşteaptă acasă eroul, supravieţuind cu ajutorul reportajelor, a căror scriere o poartă până în Italia. La sfârşitul războiului, relaţia scârţâie: Henry doarme pe la altele, iar Colette se îndoapă ca o gâscă. In 1920, are aproape optzeci de kilograme la un metru şaizeci şi trei înălţime, un burdihan de care nu va mai scăpa niciodată. Părăsită la Rozven în vara

anului 1920, începe o aventură chiar cu fiul lui Henry, Bertrand de Jouvenel, pe-atunci în vârstă de 17 ani (ea are 47). Flăcăul e îndrăgostit lulea, în ciuda corpului ei fleşcăit, a maturităţii şi a statutului de mamă vitregă, datorită căruia cei doi devin nişte amanţi aproape incestuoşi. Colette, giugiulită și adorată, îl stoarce până la ultima picătură. Se afişează cu el în public fără probleme, ceea ce îl împinge pe soţul ei să părăsească domiciliul conjugal, în 1923, și s-o elimine pe Colette de la *Matin.* Ea îi va purta pică și aici s-a găsit explicaţia faptului că și-a ţinut departe de ea fiica, o copie fidelă a lui Henri. La 50 de ani, prin *Chéri* şi prin *Blé en herbe (Grâul necopt),* Colette, ferită deja de grijile materiale, înţelege să se distreze, între credinciosul Bertrand şi relaţiile feminine, culese la nimereală.

Maurice: soţul cumsecade

Doi ani mai târziu, Colette îl întâlneşte pe bărbatul care n-o va manipula niciodată şi nici n-o va înşela, sau nu foarte des. Care, în orice caz, o va iubi fierbinte până la moarte. Copleşită în plan intelectual de numeroasele ei relaţii, în plan social de succesul ei și pe plan fizic de tânărul Bertrand, Colette nu mai aştepta nimic de la vreun bărbat... Rămânea iubirea.

Maurice Goudeket nu ţine de lumea ei: nici Pigmalion, nici director de ziar, e negustor de perle, evreu și foarte diferit de toţi burghezii parizieni care scriitoarei îi produc oroare. Cu şaisprezece ani mai tânăr decât ea, i-a citit operele complete și și-a jurat că o va cuceri într-o zi și, de ce nu, o va lua de soţie. Se întâlnesc pe Coasta de Azur, pe când amândoi sunt prinşi în alte relaţii. Dar curtea pe care i-o face Maurice e irezistibilă: om cult, bogat, romantic, îndrăgostit până peste urechi, îi scrie foarte curând nişte scrisori care dezvăluie talentul epistolar. Colette îi cedează în patruzeci și opt de ore. Maurice o răsfaţă, îi oferă un nou paradis pentru scris, lângă Saint-Tropez, un sat pe-atunci rătăcit şi plin de farmec. In casa ei cu grădină, pe care o numeşte La Treille Muscate, ca o adolescentă care descoperă pasiunea, Colette se tolăneşte adesea între două scri- sori-fluviu primite de la Maurice, care e plecat la Paris cu afaceri. Când se duce la el, se instalează confortabil lângă Palais-Royal, pe strada Beaujolais, sau la Claridge, pe Champs-Elysées, unde cuplul ocupă două camere diferite, pentru ca ea să se bucure de oaza scrisului. Are la dispoziţie o coafeză, o secretară și profită de un lux care îi permite să se consacre exclusiv operei. In această perioadă fastă, cumpără Colette felina de concurs din

rasa „Chartreux“, imortalizată mai apoi în *La Chatte* (*Pisica*, 1933). Cuplul face excursii în Spania, în Germania, pe Coasta de Azur, iar Maurice investeşte într-o casă la Montfort-l’Amaury, mai comodă la sfârşit de săptămână.

Atunci când binefăcătorul ei dă faliment, după o criză a industriei perlelor, Colette acoperă o vreme cheltuielile din casă, din banii de pe cărţile ei, dar şi din subtitraje la filme sau din articole de critică teatrală. Fata ei, care locuieşte în continuare la Corrèze, stă deja pe propriile ei picioare, e asistenta lui Marc Allégret, apoi a lui Max Ophüls. E copleşită de emoţie Colette, atunci când se mărită cu Maurice, în 1935, după o relaţie de zece ani, şi pleacă în voiaj de nuntă la New York, precum o tânără mireasă. Se miră că lumea o sărbătoreşte acolo şi nu va deveni conştientă de faima ei franţuzească decât la intrarea în Academia Goncourt, în 1945. Maurice îi suportă ritmul de viaţă, între seratele mondene şi momentele de izolare consacrate scrisului. Ea îi este recunoscătoare, e fericită. Dar al Doilea Război Mondial îi curmă bucuria.

Una rece, una caldă

Colette a crezut mereu că Maurice e ferit, în ciuda calităţii sale de evreu, prin relaţiile sus-puse şi căsătoria cu o catolică. După doi ani de trai pe ici, pe colo, prin sudul Franţei, amândoi se hotărăsc să meargă în capitală, unde Colette are prieteni dragi: Cocteau, Jean Marais, François Mauriac. Soţul Maurice, prudent, nu prea iese din casă. Dar, în 1942, e arestat direct de la domiciliu. Colette e frământată de nelinişte. Pune în mişcare reţeaua de cunoştinţe, dar fără vreun rezultat, decât în schimbul colaborării cu ocupantul. „Mai bine murim!“, refuză ea pe şleau, cu un plural pe care-l ştie împărtăşit şi de soţul prizonier. Datorită intervenţiei unor ambasadori iubitori de literatură, admiratori ai lui Colette, Maurice se întoarce, în sfârşit, acasă, după două luni de groază, slăbit şi înspăimântat. Obligat să poarte steaua galbenă, se refugiază la prietenii din Saint-Tropez, chiar dacă vila Treille Muscate a fost vândută în perioada dezechilibrului financiar. Colette rămâne la Paris şi cei doi îşi scriu în fiecare zi, se întâlnesc pe ascuns de Crăciun, mai îndrăgostiţi ca niciodată.

Intr-o Franţă eliberată şi euforică, în care amândoi culeg onorurile publice, Colette e fericită. Ca mamă, fiindcă fata ei a devenit deja primarul satului Curemonte, în departamentul Corrèze, unde trăieşte în mijlocul unei mulţimi de animale, precum şi ca scriitoare,

căci e aleasă în unanimitate la Academia Concourt, în 1945, şi devine vedetă naţională. In 1948, când împlineşte şaptezeci şi cinci de ani, presa o acoperă de elogii, în timp ce Truman Capote declară că a avut multe vicii de învăţat de la această bătrână doamnă afurisită, în cadrul uneia dintre întâlnirile lor! Colette are nas bun la descoperit talentul, de pildă, al lui Jean Marais, care triumfă în *Chéri,* sau al lui Audrey Hepburn, pe care ea o alege pentru adaptarea americană a lui *Gigi* (apărut în 1944). îngrijită cu tandreţe de Maurice şi de guvernanta sa fidelă, Pauline, nu se plânge de artrită decât în ultimul an de viaţă, când boala îi învinge mâinile, constatând: „Sunt un scriitor care nu mai poate scrie." Pentru premiera adaptării cinematografice a *Grâului necopt,* de Claude Autant-Lara, Colette se deplasează personal, dar Maurice i-a înregistrat discursul; ea nu mai are puterea de-a vorbi în public. Din iunie 1954, Colette nu se mai dă jos din pat, chiar dacă, bucurându-se de viaţă până în ultima clipă, i se mai întâmplă să bea şampanie. In seara de 3 august, adoarme pentru a nu se mai trezi niciodată. Toată Franţa va fi în doliu, dar nu va avea parte decât de funeralii civile (căci a divorţat de două ori). Nu contează, Colette a preferat o viaţă fericită, în locul unei înmor- mântări convenabile.

Vocaţia plăcerii *de Serge Hefez* *

A primi lumea

Colette e absorbită de lumea înconjurătoare, ocupată de a fi, într-o totală receptivitate faţă de fiinţe şi obiecte. Un asemenea mod de a percepe realitatea evocă atenţia analistului: o atitudine de permanentă veghe interioară, care ar putea fi numită *ne-uter,* „niciunul, nici celălalt": nici da, nici nu, nici eu, nici altul, nici masculin, nici feminin, dar, totodată, unul şi celălalt, viaţa şi moartea, activitatea şi pasivitatea, cele două dimensiuni amestecate şi despărţite, armonios împletite.

Serge Hefez, psihiatru şi psihanalist, e conducătorul unităţii de terapie familială, în specialitatea psihiatria copilului şi a adolescentului, la spitalul Pitié-Salpêtrière, Paris. A scris: *La danse du couple (Dansul în cuplu),* Paris, Hachette, col. „Pluriel", 2005; *Quand la famille s'emmêle (Atunci când familia intervine),* Paris, Hachette Littératures, 2004; *Dans le cœur des hommes (În sufletul bărbaţilor),* Paris, Hachette Littératures, 2007.

Colette e ilustrarea lui *first being* de Winnicott. Acest pediatru englez, precursor al aplicării lecţiilor de psihanaliză la copil, insista

mult pe capacitatea înnăscută a spiritului, care ne întemeiază viaţa psihică: o prezenţă în lume, o senzaţie de a fi şi nimic altceva, la baza descoperirii sinelui şi a sentimentului existenţei. Din această receptivitate se naşte capacitatea de a dezvolta o interioritate, de a fi un recipient, de a ne însuşi lumea exterioară printr-o mişcare de înghiţire, de introducere în vagin, de penetrare. Mişcarea respectivă dă formă materiei psihice, îi transformă ţesutul, textura, densitatea. Colette a ştiut să-şi păstreze uimirea sugarului care descoperă lumea.

Sănătatea psihică s-ar putea rezuma la următoarea poziţie, în cadrul existenţei: să te întorci la o anumită animalitate, să nu gân-deşti, ci să fii, să nu teoretizezi, ci să presimţi. Atunci când Colette scrie, ne transmite exact această lecţie de viaţă: să strângi în tine, în mod senzual, bucuria tuturor percepţiilor şi a plăcerilor de a te simţi viu. Colette nu e ca alţi scriitori, la care se simte şi se citeşte o ruptură între cuvinte şi trup. La ea există continuitate. In acest aspect, se află printre cei care, la fel ca Proust, pleacă de la senzaţii pentru a exprima lumea şi pentru a sonda misterele inconștientului. Dar, spre deosebire de Proust, Colette este un trup gânditor şi nu o gân- dire care îşi află originea în trup. Toată opera ei decurge din modul de a înţelege lumea, de a şi-o însuşi şi chiar de-a o cuceri: se umple de senzaţii, trupul ei vibrează la trecerea anotimpurilor, se îmbibă de contacte cu plantele şi animalele, cu tot ceea ce freamătă, se dezvoltă, e bogat în sevă şi în sânge fierbinte, pentru a ni le reda în cuvinte.

Această vampirizare creatoare implică o mare atenţie îndreptată asupra sinelui. Dacă în toată opera sa Colette se pune în situaţie, se contemplă în oglinda unei autocelebrări, pe alocuri complezente, se slujeşte de ea însăşi ca de o cutie de rezonanţă pentru mişcările lumii, spre a ni le restitui, dar nu se scufundă în propria sa imagine. Intre viaţă şi celebrarea acesteia există mereu distanţa scriiturii.

A fost, fireşte, egoistă („Chiar că era nesuferită!“, zicea afectuos despre ea Carco, unul dintre cei mai buni prieteni), dar a rămas foarte diferită de acele vedete a căror poftă de a fi privite constituie un scop şi nu un mijloc. Starurile se chinuie în zadar să umple butoiul Danaidelor, dar cu imaginea deteriorată, prea obsedate de ele însele, se prăbuşesc adesea în disperare, în gol.

Colette ar fi putut, dacă ţinem seama de predispoziţiile ei pentru plăcere, să se mulţumească lenevind pe o canapea, mângâindu-şi neglijentă pisicile, trecând de la un spectacol la o întrunire mondenă,

de la o amantă la un amant, dar ea se constrânge să scrie şi nu ascunde că trebuie să depună mari eforturi pentru a respecta această disciplină şi a se aşeza în fiecare zi la masa de lucru. „Arta este o minciună şi, din cauza faptului că mint, cărţile mele există.“1 Prin acest efort cotidian, care e nu atât o minciună, cât o transformare, ea ştie că-şi va dobândi salvarea. Renunţă la bucuria de-a pipăi obiectele cu trupul, pentru a dobândi fericirea de-a spune şi de-a transmite. Scrisul e lupta ei, o sfidare care trebuie să-i înfrângă firea neglijentă, însoţită de sfidarea, caracteristică oricărui scriitor, de a potrivi cuvân- tul în funcţie de obiect, expresia în funcţie de emoţie. Ceea ce a ajutat-o să scape de destinul obişnuit al unei femei burgheze din acea perioadă este munca ei de transcriere a lumii, care acţionează asupra cititorului, la fel cum un psihanalist acţionează asupra pacientului: ea caută să exprime cuvântul potrivit, care va impresiona trupul, care va prinde viaţă pentru a îmbogăţi gândul. Prin intermediul acestei legături senzuale, empatia ei cu universul e atât de strânsă, încât devine empatie cu cititorul. Pentru ea, viaţa se transformă în cuvânt, tot aşa cum, pentru noi, cuvântul prinde viaţă. Nu sunt mulţi autori care au scris astfel, călăuziţi de simţuri şi nu de gânduri. Această îndrăzneală rezultă din două etape-cheie ale existenţei sale: o copilărie dedicată trupului şi o căsnicie nefericită care, în mod paradoxal, a fost cu siguranţă norocul vieţii sale.

O copilărie edenică

Colette a descris o copilărie a cărei amintire şi a cărei amprentă n-au părăsit-o niciodată, o viaţă în grădina Edenului, cu o mamă mitizată în asemenea măsură, încât a transformat-o în personaj de roman. Sido este Mama cu majusculă. Domneşte o puternică relaţie incestuoasă între Colette şi familia ei, cu mama, dar şi cu fraţii, care îi slujesc indirect, şi mai mult sau mai puţin conştient, ca iniţiatori în „lucrurile vieţii“, fie că îi împrumută cărţi erotice, fie că o cooptează în escapadele lor. Cu mama, Colette se află într-o permanentă confruntare corp la corp, până la a constitui un fel de cuplu conto- pit, un monstru cu două capete, fata fiind implicit obligată să împlinească destinul închipuit al mamei. Multe fete nu-şi revin niciodată din ravagiile unei asemenea confruntări şi, păstrând în eternitate nemulţumirea mamei, sfârşesc prin a renunţa la orice pretenţie de autonomie. Dar victoria prin procură a lui Colette nu e nesănătoasă, întrucât Sido nu şi-a trăit viaţa ca pe un eşec, ci ca rezultat al unei opţiuni lipsite de frustrare. Ea

a hotărât să-şi păstreze activitatea intelectuală în limitele preocupărilor de timp liber, deoarece a întâl- nit marea iubire şi a preferat a doua viaţă conjugală, obţinută „ca prin minune“, în locul gloriei pariziene. A pregătit-o pentru un destin de excepţie pe singura dintre fiicele ei care îi pare capabilă să-şi ducă la bun sfârşit misiunea. Juliette, „fetişcana urâtă cu ochi tibe- tani“, a suferit foarte tânără de tulburări psihologice şi n-a fost copilul făcut din dragoste, ca şi Colette, cea născută din a doua căsătorie. Sido i-a dat lui Colette posibilitatea de a deveni o femeie puternică, o creatoare de literatură (și de viață!).

Mama şi fiica nu au fost niciodată într-o relaţie distructivă, fiindcă ambele şi-au cultivat personalitatea. Colette, rod al iubirii şi al subversiunii (soţul lui Sido a fost mai întâi amantul acesteia), e dotată de la bun început cu darul de-a simţi plăcerea şi de-a şti s-o spună. Prelungirea mamei în fiică se citeşte simbolic în această sarcină târzie, purtată de Colette la moartea lui Sido: maternitatea se prelungeşte, viaţa continuă.

Colette a beneficiat de o libertate de gândire rară pentru acea epocă, alături de părinţii care s-au desprins de sub privirile celorlalţi, au trăit în afara cercurilor închise şi le-a plăcut să-şi lase fiica să devină o femeie atipică. Sido triumfase pe vremea ei, reuşind să se mărite cu bărbatul pe care-l iubea, refăcându-şi viaţa, lucru banal astăzi, dar câtuși de puţin în secolul al XIX-lea! Nu era dintre acele mame castratoare sau frustrante, pentru care iubirea presupune o confiscare a sufletelor, pentru că iubea într-un alt fel, şi nu doar un bărbat. Sido era foarte ocupată de persoana ei, în modul descris de Colette, adică într-o mişcare îndreptată spre lume. Pasiunea ei uriaşă pentru observarea naturii o ajuta să trăiască emoţii imperceptibile şi palpitante, care îi deturnau atenţia de la iubirea exclusivă pentru copiii săi. Stă mărturie această scrisoare a lui Sido către al doilea soţ al lui Colette, Henry de Jouvenel: „Domnule, mă rugaţi să petrec vreo opt zile la dumneavoastră, adică alături de fata mea pe care o ador. Dumneavoastră, care trăiţi împreună cu ea, ştiţi cât de rar o văd, cât de mult mă încântă prezenţa ei şi sunt impresionată că mă invitaţi să vin la ea. Totuși, nu voi accepta amabila dumneavoastră invitaţie sau, cel puţin, nu chiar acum. Iată de ce: cactusul meu roz probabil că urmează să înflorească...“

La primirea mesajului, Colette exclamă: „De-aş putea să nu uit în veci că sunt fata unei asemenea femei care își apleca, tremurătoare,

ridurile uluite printre ghimpii unui cactus, aşteptând promisiunea unei flori, o femeie care n-a încetat ea însăşi să înflorească, fără oboseală, timp de trei sferturi de secol.“ *(La naissance du jour — Naşterea zilei).*

Iubindu-i fierbinte, Sido şi-a împins copiii spre viaţă. Le-a arătat, zi de zi, cât e de important să-ţi iei destinul în mâini. înflorirea cactusului, sărbătoarea vieţii se leagă strâns de sărbătoarea gândirii şi a cunoaşterii. Cărţile circulă liber, cultura se împleteşte cu natura şi Colette a fost astfel înzestrată cu un bun-simţ ţărănesc, întemeiat pe observaţie şi capacităţi de a transcrie această experienţă.

Un subiect în mişcare

Măritişul lui Colette cu Willy a fost cu siguranţă marea lecţie a vieţii. Dacă el n-ar fi fost aşa de mojic şi ahtiat, până la a-i sorbi seva vieţii, scrisul, ea n-ar fi fost obligată să lupte pentru a deveni subiectul propriului destin.

După divorţ, jefuită, deposedată de primele opere, se bate pentru a-şi recupera drepturile asupra cărţilor ei. Dacă e tristă şi necăjită, nu se încuie în resentiment. Starea infantilă de dependenţă, în care o menţinea Willy, o tranziţie spre vârsta adultă, nu permitea să se bănuiască apariţia hazardului, după tinereţea protejată pe care a cunoscut-o: Colette a părăsit cuibul părintesc pentru ceea ce credea că va fi cuibul conjugal. Faptul că Willy a tratat-o ca pe o marionetă, pe care o pui să scrie °i pe care o scoţi în lume, pentru a o expune, a constituit motivul remarcabilei revolte °i motorul unei vieţi noi. Colette acceptă anii grei, din punct de vedere material, ca pe un preţ al libertăţii, °i se răzbună, sporindu-°i bucuria, între izbucniri °i exhibiţionism pe scenă, exces al celor ce-au fost înlănţuiţi, dez-lănţuindu-se în cel mai deplin sens. E ca o prizonieră scoasă din pu°-cărie: ahtiată de lumină, o alege pe cea din musicaluri. De ce nu? Ce posibilitate mai bună de-a fi recunoscută, decât prin intermediul acestei supraexpuneri a sinelui? Colette nu se victimizează °i °tie că sănătatea poate fi găsită doar prin mi°care, prin acţiune. Dedicată fericirii cu orice preţ, nu lasă nicio experienţă să treacă fără a învăţa din ea câte ceva, iar asta o împinge înainte, puţin mai fericită, puţin mai hotărâtă să-°i realizeze idealul unei existenţe depline. Spre deosebire de contemporanii ei, marcaţi de-o morală iudeo-cre°tină, care consideră viaţa ca pe o cortină, o luptă între bine °i rău, Colette a identificat „binele ei propriu“ °i î°i urmează drumul fără a-°i pierde vremea cu meditaţii care o depă°esc. Această atitudine explică faptul că

a rămas destul de indiferentă faţă de bătăliile colective, aproape inactivă în timpul războiului, cu excepţia eforturilor depuse pentru a-°i salva soţul, °i feministă doar în limitele propriei vieţi, nu în folosul altora. Exemplul nu e oare la fel de preţios ca °i teoria? In acest sens, ea este o anti-Simone de Beauvoir. Filosoafa consideră că, pentru a ne închipui femeia, trebuie să renunţăm s-o mai incarnăm, trebuie să evităm seducţia °i maternitatea. Simone de Beauvoir proslăve°te emanciparea moravurilor, pe când Colette proslăve°te emanciparea plăcerii. La autoarea lui *Claudine,* întrucât gândirea sălă°luie°te în trup, depă°irea tristei condiţii feminine a epocii pretinde, dimpotrivă, afirmarea feminităţii, până la exces chiar, asumân- du-se nuditatea pe scenă. Punând stăpânire pe propriul ei trup, Colette se eliberează de sub jugul masculin, devenind femeia-ţintă a multiplelor priviri, îi întoarce spatele lui Willy °i devine ea însă°i subiect. Cî°tigă în plus, prin aceasta, o independenţă economică pe care o îndrăge°te. Forţa ei rurală, puternica ancorare în realitate îi permit toate îndrăznelile, fără a risca să piardă din vedere ţinta. Divorţurilor, războaielor, Colette le supravieţuie°te fără prea multe pagube, fiindcă esenţialul, animalitatea ei, capacitatea de-a se bucura °i, într-o anumită măsură, egoismul ei sunt blindate. Fiind tot timpul în mi°care, într-o permanentă ucenicie, °i-a încheiat viaţa în braţele bărbatului de care avea nevoie, care nu era un rival, care nu se putea folosi de ea °i care s-a dovedit până la capăt de un total devotament.

O amantă ciudată

Asemenea bebelu°ului care prime°te lumea „decodând“ propriile sale percepţii, Colette trece de la un simţ la altul, de la miros la văz, de la auz la pipăit, de la gust la cuvânt — „Ce gustos!“, exclama ea când era mulţumită, o expresie ce-i revine adesea sub condei, mai ales în ciclul *Claudine.* Prin intermediul simţurilor, ea umple de cuvinte legăturile cu celălalt, tot a°a cum bebelu°ul o vede pe „mama“ acolo unde laptele echivalează cu alungarea foamei, iar pătura echivalează cu alungarea frigului. Teama de a nu suferi de lipsuri îi creează copilului reprezentarea mamei, care satisface °i îndepărtează nelini°tea. Insă Colette n-a învins niciodată pe deplin această teamă. Lumea se în°ală dacă-°i închipuie că poeta fericirii de a trăi era incapabilă să simtă suferinţa. Colette, în nostalgia după starea de contopire cu propria mamă, se îndoapă cu de toate: mân- care, iubiri, lecturi..., furnizorul fiindu-i indiferent sau foarte instabil. Această lipsă fundamentală, ea o

cunoa°te perfect °i încearcă s-o îmblânzească. „Cred, de altminteri, că numai fiindcă îmi pierd timpul făcând lucruri de care îmi pare rău, le simt atât de intens °i le scriu într-o manieră destul de personală. Oamenii perfect mulţumiţi, perfect echilibraţi nu fac o literatură bună, din păcate“[1], îi măr- turise°te lui Missy, amanta °i protectoarea ei financiară.

Bulimia lui Colette e însu°i simptomul angoasei sale fundamentale, copia negativă a scrisului, care o lini°te°te în mod durabil. A fi în mijlocul creaţiei înseamnă, prin definiţie, a te inspira din această angoasă, dincolo de plăcerea pe care o poţi dobândi în timpul actului. Fără angoasa creaţiei, nu te străduieşti „să faci“, ci doar „să fii“.

De altfel, sminteala lui Colette dispare iute în vârtejul existenţei. Obsedată de propria bunăstare, absorbind tot universul, probabil că s-a dovedit uneori greu de suportat de către apropiaţii ei. Dar, dacă nimeni nu s-a plâns de ea, trebuie să ne închipuim că spectacolul reconfortant al imensei sale pofte de viaţă le transmitea fericire și un elan vital celor care o înconjurau.

Colette a stârnit iubire, a atras prietenii şi a provocat mari pasiuni, mai ales pe cea a fiului propriului soţ, Bertrand de Jouvenel, în vârstă de 17 ani, pe când ea avea peste 50 şi cântărea peste optzeci de kilograme! Oare nu s-a scăldat ea însăşi în apele incestului, dincolo de codurile morale general admise? Intreţinând o relaţie cu acest tânăr, ea caută seva vieţii, aşa cum a făcut-o dintotdeauna. Atunci când, tânără, îşi pune ochii pe bărbaţi mai în vârstă, o face din acelaşi motiv, fiindcă ei sunt mai aproape de viaţă. E foarte probabil că, în ceea ce-l priveşte, şi Bertrand de Jouvenel a ales tot viaţa din ea, Colette fiind mai vioaie decât multe femei tinere. La 50 de ani, şi-a păstrat puterea copiilor de-a se minuna, iar paradisul cel verde al iubirilor adolescentine a rămas regatul ei.

Forţa sa vitală şi capacitatea de-a se bucura îi fascinează pe ceilalţi, mai mult decât ceea ce le oferă şi mai mult decât o frumuseţe care îi lipseşte întrutotul, la sfârşitul vieţii. Iubind toţi oamenii şi toate lucrurile, Colette seduce, căci reflectă viaţa. Dar am putea spune, de asemenea, că nu iubeşte pe nimeni şi nimic. Iubirea ei este intranzitivă, iar viaţa sa e o scrisoare de dragoste al cărei destinatar nu e nimeni în

1 Consemnată de Michel Remy-Bieth; citată de Michel del Castillo, *ibid*.

mod special, nici măcar un copil îndrăgit, nici măcar fiica ei[2]. Este o femeie nesătulă de plăceri sexuale, în eterna evadare de sub jugul relaţiei amoroase — experienţa cu Willy i-a fost de-ajuns! — şi într-o permanentă căutare a vieţii de cuplu, hetero- sau homosexuale. Ea iubeşte o pisică, un bărbat, tată sau fiu, o femeie, un copil, pe mama ei, viaţa, pur şi simplu, captivându-l pe celălalt, atât e de evidentă capacitatea ei de-a iubi. Profund laică, ba chiar păgână — de un „păgânism“ georgic, scrie Thierry Maulnier[3] —, iubirea e singurul ei element de transcendenţă şi îi conferă o dimensiune mistică.

Dar ea trăieşte într-o asemenea bulimie a lumii, că celălalt abia mai poate să se simtă identificat, individualizat. Ne putem gândi ce soartă a avut fiica ei, de care nu i-a păsat prea mult, decât de la distanţă. Fireşte, propria sa mamă, Sido, era, de asemenea, o femeie frământată de pofta pentru lumea exterioară. Şi totuşi, ea le-a oferit copiilor această viaţă de familie solid structurată, în nostalgia căreia au trăit apoi cu toţii. Colette a păstrat, de-a lungul întregii existenţe, un mod infantil de-a gusta lumea, şi să fii fiica ei a fost, fără îndoială, o încercare mai complicată decât s-ar crede. Copil aproape părăsit de părinţii certaţi, Colette de Jouvenel a avut numeroase talente, dar n-a exploatat niciunul. Tot ce încerca, pornind de la dragoste şi ură, mama ei dusese deja la cel mai bun sfârşit.

Viaţa androgină

„ Am în vedere adevăratul hermafroditism mental, ce caracterizează anumite fiinţe foarte dotate“ *(Le pur et l'impur — Purul si impurul).*

Toată viaţa, tot scrisul lui Colette reprezintă un cult al bisexualităţii psihice, al acestor mărci de identificare inconştientă, care ne impresionează şi ne îndeamnă să le atribuim elemente masculine şi feminine figurilor care ne înconjoară. Pe linia practicilor sale mistice, Shiva o înlocuieşte pe Shakti, un zeu o zeiţă, un falus o vulvă. In mitologiile indiene, divinităţile se transformă după bunul plac şi în permanenţă. Fiinţa desăvârşită e cea care a ştiut să împace în sine partea masculină şi cea feminină. Colette e instinctiv mai aproape de aceste filosofii ale vieţii, decât de cătuşele şi idealurile moralei

4 Thierry Maulnier, *Introduction à Colette,* Paris, La Palme, 1954.

---

2 Se poate citi pe această temă eseul captivant publicat de Julia Kristeva,

3*Le Génie féminin,* vol. III: *Colette,* Paris, Fayard, 2002.

creştine din ţara ei. Toată psihanaliza se articulează în jurul experienţei sexuale, care înseamnă înainte de toate o desprindere, o ruptură interioară de celălalt sex, un doliu primordial al masculinului sau al femininului. Colette va şti de-a lungul întregii vieţi să conteste acest doliu, această castrare, care constituie abandonarea celuilalt sex din sine. Ea e într-o căutare mistică, putând fi asemănată cu tantrismul, pentru care o fiinţă umană nu-şi poate găsi integralitatea, nu se poate elibera decât dizolvându-şi identitatea de gen într-o anumită formă de bisexualitate psihică.

Colette vrea să experimenteze masculinitatea *si* feminitatea, să recreeze androginia primordială, să împingă trupul spre exultare, prin intermediul acestei experienţe de „doi în unul“. Atunci când actul sexual se desfăşoară la nivelul trupului unificat, fiecare cută de piele tresare de bucurie. Unii vor vedea aici o regresie, o „negare a castrării“. Nu putem vedea oare, mai degrabă, un semn de fericire? In ziua de azi, ştergerea diferenţei dintre sexe îi sperie pe unii, care îndeamnă bărbaţii şi femeile să cultive deosebirile, spre a evita confuzia.

Contopirea cu Mama s-a prelungit la Colette în cultul trupurilor, simbioza dintre femei şi bărbaţi, animale şi plante. Colette caută masculinul în femeie, femininul în bărbat şi animalicul în amândoi. Ea transsexualizează fiinţele prin magia condeiului. Astfel, în *La Fin de Chéri (Ultima Chéri):* „Plină de răbdare şi adeseori subtilă, Edmée nu băga de seamă că pofta feminină de a poseda tinde să emasculeze orice cucerire vie şi poate reduce un magnific mascul la rolul de curtezană“.

La fel cum Sido îşi numea fiica „Pisoiaşul scump“, Colette îl numeşte pe Henri de Jouvenel, al doilea soţ, „Sultana“ şi o porecleşte pe fiica ei „Bel Gazou“ („Motănel frumos“). Ea elogiază virilitatea femeilor şi scoate la iveală intimitatea sensibilă a bărbaţilor, răspândind excitaţia erotică printr-un fel de perversiune polimorfă, ca şi aceea a copiilor pe care morala încă nu i-a înfrânat: toate obiectele lumii sunt izvor de frustrare sau de satisfacţie.

Nu e vorba de o confuzie între sexe, ci de o integrare a unuia în celălalt, care îmbogăţeşte existenţa, ilustrând alianţa dintre partea noastră masculină şi partea noastră feminină, o mare lecţie pentru noi, care astăzi suntem în permanenta căutare a esenţei feminităţii şi a masculinităţii. Intreaga ei operă transmite această exigenţă pentru estetică şi armonie, această fascinaţie a formelor.

Virginia Woolf (1882-1941):
Fericirea supărată

Imaginea tristeţii e asociată de obicei cu Virginia Woolf, înţepenită în ipostaze melancolice, în fotografii aproape mai cunoscute marelui public decât însăşi opera ei, şi cu siguranţă mai bine ştiute decât existenţa ei. Dar Virginia Woolf iubea fericirea, viaţa, mondenităţile şi frivolitatea. îndrăgostită de libertate, a luptat pentru a se elibera de constrângerile care înlănţuiau femeia în era victoriană. în loc să devină o soţie devotată căminului, şi-a pus ochii pe un intelectual care va înţelege sacerdoţiul ei, scrisul. cuplul n-a avut copii, dar Virginia s-a dăruit cu trup şi suflet celor unsprezece romane, un eseu, o piesă de teatru şi câteva sute de articole. Viaţa comunitară precoce, în cadrul grupului din Bloomsbury, o gaşcă de intelectuali iconoclaşti, o ajuta uneori să scape de demonii ei (halucinaţii, coşmaruri, insomnii, anorexie) şi, la 28 martie 1941, îi scria în scrisoarea de adio lui Leonard, soţul ei: „Mi-ai dăruit cea mai mare fericire cu putinţă. Ai fost, din toate punctele de vedere, cel mai grozav bărbat (...). Nu cred că doi oameni ar fi putut să fie mai fericiţi decât am fost noi.“ Şi atunci din ce cauză, îndată ce s-a uscat cerneala pe hârtie, a dat fuga să se arunce în râu şi să moară în culmea gloriei, la doar 59 de ani? Virginia n-a vrut niciodată să recurgă la ajutorul psihanalizei, cu toate că Hogarth Press, editura ei, a lansat o colecţie numită „Biblioteca de psihanaliză“. în *Jurnalul* ei, scriitoarea mărturisea că se teme ca o terapie să nu-i distrugă inspiraţia şi accepta ceea ce i se părea a fi preţul talentului, o formă de nebunie. scăpase de cea mai groaznică obsesie a ei, să nu devină „îngerul casei“, femeia supusă: „A fost o situaţie de legitimă apărare: lupta era între ea și mine — sau scriitorul din mine.“ în locul îngerului, a preferat demonii. Ei au înghiţit-o.

începutul unei vieţi îndurerate:
Hyde Park, numărul 22

Virginia Woolf se naşte la Londra, într-o frumoasă casă întunecată, guvernată de regulile marii societăţi, în Hyde Park, la numărul 22, în cartierul rezidenţial Kensington. Mama sa, Julia, e o femeie cultă, văduvă şi încă tânără, atunci când se îndrăgosteşte de viitorul tată al Virginiei, Leslie Stephen, vecinul ei, un scriitor mult mai în vârstă. Deja mamă a trei copii, Stella, George şi Gerald, mai mari ca Virginia cu vreo zece ani, ea se mărită cu Leslie, tatăl unei alte fete trimise la internat şi, prin chiar acest fapt, puţin dispus să suporte

rătăcirile de mai târziu ale Virginiei. Din această a doua căsătorie se vor naşte patru copii: Vanessa, în 1879; Thoby, în 1880; Virginia, în 1882; apoi Adrian, în 1884, cu care ea nu se va prea împăca. Leslie Stephen se dovedeşte morocănos din fire, mereu încuiat în birou, lucrând până la epuizare la *Dicţionarul biografic naţional,* o întreprindere imensă, care nu-i va lăsa timp niciodată să aibă grijă de familie, ori s-o asculte. Dacă ar fi s-o credem pe Virginia, nu-i sigur că el ştia ce-i de făcut în viaţă, în afara unei opere de realizat. Atmosfera blândă din casă i se datorează pe de-a-ntregul Juliei, care îşi împarte vremea între educaţia copiilor, gospodărie şi organizarea numeroaselor cine, la care se perindă gânditorii şi artiştii conservatori cunoscuţi în epocă, printre care Henry James. Acesta din urmă va rămâne aproape de Virginia şi va urmări cu un ochi sever influenţa intelectualilor boemi din Bloomsbury.

Aventura intelectuală a familiei Stephen se împacă bine cu tradiţionalismul care încătuşează trupurile şi minţile copiilor în convenţii, în special ale fetelor, obişnuite mai degrabă să se prefacă decât să trăiască, lăsate neşcolarizate şi deloc instruite. Singurul ţinut al libertăţii relative e la Saint Ives, în casa de weekend şi de vacanţă, construită pe malul mării, în Cornwall. Virginia arată foarte bine, în *Jurnalul* ei şi în romanele presărate de imnuri dedicate naturii, rolul liniştitor pe care l-a jucat în viaţa ei satul şi, într-o măsură şi mai importantă, marea *(Spre far,* 1927; *Valurile,* 1931), imagine de vioiciune mereu înnoită, adevărată pavăză împotriva neliniştii. Ea descoperă un orizont binefăcător, participând la un fel de existenţă cotidiană domestică, o cronică a fraţilor şi surorilor, supravegheaţi de părinţii care îşi descreţesc uneori frunţile cu lectura vreunei foi umoristice. Virginia îşi va îndrepta ulterior o privire neliniştită şi cercetătoare asupra publicului şi a criticii, până la punctul de a cădea în depresie, la orice nouă apariţie a vreunui roman. Se construieşte aşa cum poate, fără o privire părintească într-adevăr iubitoare, căci mama ei, persoana cea mai afectuoasă, se stinge din viaţă pe când ea are 13 ani. Moartea Juliei, din cauza unei gripe, în 1895, sub ochii unui soţ depăşit de situaţie şi infantil, o aruncă pe tânăra fată într-o disperare cu atât mai îngrozitoare, cu cât Leslie Stephen se încuie, mai mult ca niciodată, între cei trei sute şaptezeci şi opt de termeni ai dicţionarului său. Nu va fi niciodată răsplătit cu o recunoştinţă la înălţimea muncii sale şi s-a putut afirma că Virginia va încerca să corecteze această

nedreptate prin propriile ei încercări. Va rămâne adânc marcată de acest cuplu patologic.

Virginia îl va acuza toată viaţa pe tatăl ei că şi-a omorât soţia, prin tirania amestecată cu indiferenţă, după cum va fi supărată pe mama sa că a fost aşa docilă. Atacurile împotriva societăţii victoriene (mai ales în *Anii,* 1937) sună ca un reproş la adresa Juliei, fiindcă a părăsit-o, şi a lui Leslie, fiindcă i-a întristat pe toţi. Multă vreme Virginia pare să ascundă amintirea mamei, dar păstrează încă vie în minte marmura rece a morţii, căci tatăl a obligat-o să sărute cadavrul. In perioada de doliu, cade victimă primelor crize de halucinaţie auditivă: în timpul nopţii, îşi aude mama vorbindu-i. In timp ce Virginia afirmă că n-a păstrat decât amintiri vagi despre defunctă, Vanessa, sora mult îndrăgită, va rămâne uluită în faţa portretului precis pe care i-l va compune în *Schiţa a trecutului* (1939): „Ai readus-o la viaţă!" Incă mai tulburător, printre femeile de care Virginia se va îndrăgosti nebuneşte după aceea, adeseori mai în vârstă decât ea, Vita Sackville-West va avea un chip extraordinar de asemănător cu acela al mamei sale.

După dispariţia mamei, Stella, sora mai mare, care încearcă să aline criza afectivă prin care trec surorile mai mici, se confruntă la rândul ei cu autoritarismul patern. Doi ani mai târziu, se mărită, dar se întoarce în grabă din călătoria de nuntă în Italia, unde s-a îmbolnăvit: moare din cauza unei peritonite. Virginia, la 15 ani, rămâne atât de șocată, încât Vanessa, noua stăpână a casei, se teme pentru sănătatea ei mintală. Virginia va simţi pentru această soră a ei, care i-a ţinut loc de mamă și i-a fost tutore mintal, o iubire care a putut fi considerată incestuoasă. Ii va încredinţa mai târziu ilustrarea cărţilor din cadrul editurii Hogarth Press. Insă Violet Dickinson, literată şi bună prietenă de familie, cu trup monumental și reconfortant, e cea care înţelege că echilibrul Virginiei se poate realiza prin intermediul cititului şi al scrisului. Adolescenta, lipsită de învăţătură în numele principiilor educative, precum și din motive financiare, profită de lecţiile lui Thoby, fratele adorat, student la Cambridge, unul dintre spiritele cele mai strălucite şi mai liberale. E plin de afecţiune pentru surioara lui curioasă, pe cât de ciudată, pe atât de nesătulă: citeşte tot ce-i cade în mână, grecii, marii tragici francezi, dar și Flaubert sau noile talente. Işi dezvoltă repede un fin spirit critic, mulţumită atât de bine aprovizionatei biblioteci paterne. Dar niciun adăpost nu va fi destul de puternic pentru a o scuti de coşmarul pe care i-l impun, ei şi Vanessei,

Gerald și George, vinovaţi de abuzuri sexuale — iar în cazul lui George poate chiar de viol — asupra propriilor surori vitrege.

In *Hyde Park Gate, numărul 22,* un text autobiografic publicat douăzeci de ani mai târziu, Virginia așterne un văl de pudoare peste natura exactă a relaţiilor la care a constrâns-o acest „bădăran descreierat“. In asemenea situaţii, mai mult decât în toate celelalte, tăcerea este recomandată în familie — *„Never explain, never complain“1* e deviza după care se conduce virtuoasa societate engleză a epocii. Numeroși biografi au invocat acest incest pentru a da o explicaţie crizelor de spaimă trăite de Virginia, viziunilor ei cu „monștri păroși“ și alte creaturi diabolice, precum și lipsei ei de apetenţă pentru heterosexualitate. Expusă precoce tuturor nenorocirilor, victimă adolescentă a celor mai mari înjosiri, Virginia a rămas acea fetiţă îngrozită, incapabilă să riște sentimental în aventura ei socială de scriitoare. Pe când Virginia împlinește 23 de ani, Leslie dispare la rân- dul său, luând în mormânt atmosfera intelectuală și mondenă din Hyde Park, numărul 22. Vizitele pe care le primea o stimulau pe Virginia, dar ascendentul lui Leslie Stephen era atât de mare, încât moartea lui e o eliberare pentru ea, așa că Virginia va scrie peste câţiva ani: „Ce groaznic, dacă ar mai fi trăit, eu n-aș fi scris în veci.“

Gașca din Bloomsbury

Virginia și Vanessa, eliberate de tatăl lor, ca și de fraţii vitregi abuzivi, între timp căsătoriţi, se instalează în Bloomsbury, cartierul londonez în care trăiesc numeroși studenţi străluciţi, prieteni de-ai lui Thoby nonconformiști care se distrează încălcând regulile societăţii și răsturnându-le pe cele ale artei. Casa devine locul lor de întâl- nire și locul de naștere a ceea ce va rămâne în istorie sub numele de „grupul din Bloomsbury“. Printre ei se află psihanalistul James Strachey, fratele său Lytton, scriitor și critic, economistul John Maynard Keynes, romancierul Morgan Forster, pictorul Roger Fry... și, firește, cei trei fraţi Stephen — Thoby, Vanessa și Virginia. Este abolită ceremonia ceaiului, sunt angajate două slujnice, pentru a se organiza mai ușor dineurile, se stă la povești până-n zori, se vorbește despre filosofie, politică, literatură — dar și despre sexualitate. Cei mai mulţi prieteni ai frumușelului Thoby sunt homosexuali. Virginia, gazdă nostimă și amuzantă, apreciază prezenţa lor incon- fundabilă și profită de avansurile care i se fac, fără mize erotice. Dar în toamna anului 1906,

soarta îi loveşte din nou, mai groaznic decât înainte: în vârstă de 26 de ani, Thoby, fratele model, idolatrizat, moare dintr-o febră tifoidă contractată în Grecia. Un an mai târziu, Virginia trebuie să înfrunte ceea ce trăieşte ca pe ultima trădare: mariajul surorii ei cu scriitorul Clive Bell, unul dintre fidelii casei.

Cele două surori vor menţine, de-a lungul anilor, o relaţie ambiguă. In ciuda apropierii lor afective şi intelectuale, Virginia a dezvoltat faţă de sora mai mare un sentiment de inferioritate, impregnat de gelozie şi plin de complexe: toţi bărbaţii au curtat-o pe cealaltă, nu pe ea (inclusiv viitorul ei soţ), ori s-au străduit s-o seducă pe Virginia, înainte de-a pune ochii pe Vanessa (Clive Bell a fost cel dintâi). Oribilul George, în adolescenţa lor, a observat această rivalitate şi n-a ezitat s-o exploateze, îndemnând-o pe Virginia la mai multă docilitate decât „ingrata“ de Vanessa. Iar viaţa îi răsuceşte cuţitul în rană: Vanessa se mărită, pe când Virginia n-are chef de aşa ceva; Vanessa se realizează în pictură, Virginia îşi scrie în fiecare zi *Jurnalul,* dar se va chinui nouă ani cu primul ei roman *(Călătorie în larg,* publicat, în sfârşit, în 1915); Vanessa devine repede mamă, Virginia niciodată; Vanessa va avea amanţi, sub ochii îngăduitori ai soţului, el însuşi mai mult sau mai puţin homosexual, pe când Virginia îşi va înfrâna iubirile safice, sub privirea severă a bărbatului. Viaţa prin procură o va împinge pe Virginia chiar să scrie un eseu biografic, ca omagiu pentru unul dintre amanţii surorii ei, Roger Fry, pictor din Bloomsbury, mort în 1940. Nicio duşmănie între cele două surori, ci mai degrabă o invidie mută a Virginiei pe lipsa de griji a Vanessei şi pe capacitatea ei de-a fi fericită. Sora mai mare se bucură de viaţă, pe când cea mică luptă cu moartea, cu teama de aceasta, cu ameninţarea sau chemarea ei. Dintre cele două scrisori pe care le-a lăsat Virginia înainte de-a se sinucide, una era pentru soţ, cealaltă pentru soră.

După măritişul Vanessei, Virginia se mută într-o casă care anticipează spiritul comunitar al anilor hippy. Fiecare etaj e ocupat de un colocatar: fratele mai mic Adrian, Duncan Grant, pictor şi viitor amant al Vanessei, iar la mansardă un oarecare Leonard Woolf, fost prieten de-al lui Thoby, recent întors din Ceylon, unde avea o slujbă de funcţionar. Prânzul, ceaiul şi serile sunt petrecute împreună, Virginia îşi câştigă de câţiva ani existenţa, pe de-o parte, din lecţiile serale predate muncitoarelor, începutul propensiunilor sale feministe, pe de altă parte, din articolele de critică literară, publicate în

Manchester Guardian, unde buna ei prietenă şi a doua mamă, Violet Dickinson, i-a deschis porţile. Se consacră mai apoi la *Times Literary Supplement,* revista literară de autoritate a vremii. Intrucât pare să-şi găsească un fel de echilibru mintal, căci nu mai e bântuită de diverse voci sau apariţii, consideră că a venit vremea să se mărite. Refuză, mai întâi, propunerea lui Lytton Strachey, homosexual, dandy şi cu aspect respingător, dar o minte strălucită; va deveni cel mai bun prieten al ei. Faţă de Leonard Woolf, locatarul de la mansardă, nu-şi ascunde preferinţele, mai ales fiindcă e heterosexual, dar, în mod ciudat, n-o atrage fizic prea tare. După ce se hotărăşte că „merge şi-aşa", aproape că-i vâră, ca să ne exprimăm astfel, gâsca-n traistă. Scriitor el însuşi şi conştient de geniul Virginiei, Leonard ştie să-i respecte crizele de melancolie, la fel ca şi crizele de scris. In 1912, Virginia se mărită cu el, înainte de-a se prăbuşi într-una din cele mai urâte perioade depresive din viaţa ei.

In anul următor, comite prima tentativă de sinucidere, rămâne la pat săptămâni în şir şi e din nou victima îngrozitoarelor halucinaţii vizuale şi auditive. Se hrăneşte anevoios, cât mai puţin posibil, iar anorexia va constitui un simptom recurent: cititul o umple de bucurie, scrisul îi taie pofta de mâncare, iar când nu face niciuna, nici cealaltă, se simte de parcă organismul ei, în stare de veghe, refuză totul. Situaţia pretinde internarea la spital, dar Leonard refuză. Pentru a o menaja pe tânăra femeie, el hotărăşte să se mute din Londra în periferia înverzită. Chiar dacă toţi prietenii din Bloomsbury îi vizitează cu plăcere, Virginia regretă fastul londonez care o ameţea de cap şi o ajuta să-şi uite melancolia endemică. Stingându-şi înflăcărarea cu medicamentele prost adaptate şi supra- dozate ale acelei epoci, îşi încheie totuşi primul roman, publicat de fratele vitreg Gerald, ceea ce o împinge să creadă că textul nu-i prea grozav, la urma urmei! Leonard caută soluţii, uneori surprinzătoare, pentru boala care o macină pe soţia lui. Convins că scrisul o oboseşte şi îi agravează starea, îi restricţionează accesul la foaia albă: o oră pe zi, nicio clipă mai mult! Ea afirmă, dimpotrivă, că prin creaţie revine la viaţă şi se vindecă. Leonard, în ce-l priveşte, a renunţat la scris pentru a deveni, zi şi noapte, infirmierul soţiei sale. Nu e scutit nici el de tulburări psihologice, uneori se simte descurajat până la limita depresiei şi e cuprins de frisoane. Biografii l-au acuzat multă vreme că s-a îngrijit, în primul rând, pe sine însuşi, prin intermediul îngrijirilor acordate soţiei. Cel mai important rol al său e

acela de lector şi, din 1917, de editor, prin lansarea editurii Hogarth Press. Instalată în mijlocul salonului, imprimeria devine repede rentabilă, mulţumită succeselor repurtate de Virginia. Beneficiu colateral: ajută la organizarea de întâlniri. In 1919, publicarea nuvelei *Kew Gardens* deschide calea succesului şi, odată cu *Doamna Dalloway,* în 1926, excelenta reputaţie a editurii Hogarth îi atrage pe cei mai buni autori. Soţii Woolf l-au lansat astfel pe T.S. Eliot, considerat cel mai mare poet de limbă engleză al secolului XX, i-au publicat pe Gorki, Rilke, Freud şi... l-au refuzat pe Joyce, singura lor eroare de apreciere. Pentru a da de lucru editurii, se vor întâlni cu diverse scriitoare, care îi vor da palpitaţii mai curând doamnei Woolf, decât soţului ei.

Katherine Mansfield, descoperită în 1917, repede adoptată de grupul din Bloomsbury, este un oaspete permanent la Hogarth House. Corespondenţa ei bogată cu Virginia reprezintă ecoul întâl- nirilor dintre ele, uneori violente, editoarea neapreciind totdeauna pe deplin talentul autoarei. Feministă convinsă, Katherine Mansfield nu ascunde câtuși de puţin că e lesbiană, iar Virginia se simte atrasă de această ambiguitate. Scrie în *Jurnalul* ei că nu mai ştie cine e, în lipsa unei asemenea oglinzi prietene/duşmane cu care se joacă de-a şoarecele şi pisica, până când Katherine moare de tuberculoză în 1923, la vârsta de 35 de ani. Fără îndoială că acest deces prematur o împinge pe Virginia la fapte, cu o autoare la fel de extravertită şi lesbiană asumată, Vita Sackville-West. Descoperă astfel plăcerea fizică. Relaţiile ei trupeşti cu Leonard sunt aproape inexistente, dar el face tot ce-i stă în puteri pentru a stinge cealaltă idilă şi fără îndoială că Vita, atât de pătimaşă, se satură de pleoştirea formalistă şi vinovată, care n-o interesează. Viaţa Vitei Sackville-West a inspirat romanul *Orlando,* publicat în 1928, al cărui personaj principal îşi schimbă sexul odată cu înaintarea în lectură. In 1930, urmează o iubire platonică pentru Ethel Smith, de 72 de ani, o compozitoare extravagantă şi feministă, care o îndeamnă pe Virginia să militeze la London Society for Women's Service. Virginia va păstra eticheta de scriitoare feministă, pentru că a fost una dintre primele care au pus în discuţie pretinsa superioritate masculină. Dar nu va merge niciodată până la capăt, pe drumul care probabil că i-ar fi adus fericirea personală, viaţa alături de-o altă femeie.

Curtată de cea mai bună presă literară, independentă financiar şi editorial, datorită editurii Hogarth Press, la întoarcerea la Londra, în 1922, după şapte ani de exil rural, nelinişte şi plictiseală, Virginia îşi

trăieşte deceniul de cea mai mare seninătate, marcat de iubirea cu Vita Sackville-West, apoi cu altele, de succesele literare, de întâlnirile stimulatoare pe plan intelectual şi de câteva escapade mondene. Atunci când se scufunda prea adânc în sine însăşi, confruntată cu singurătatea scrisului pe o perioadă îndelungată, se prăbuşea. Leonard nu se înşela, dar şi Virginia avea dreptate: îşi găsea în artă o ancoră de raţionalism, necesară, dar insuficientă. La Londra, rămâne tot ciclotimică, dar în felul în care viaţa i-o permite, între accente extatice şi depresii, trăind prea lipită de realitate, una dintre înclinaţiile care o face, la urma urmelor, să fie scriitoare. Perioada de calm psihologic ia sfârşit cu o nouă serie de decese, care-i vor încheia viaţa la fel de trist precum a început: dragul prieten Lytton Strachey, în 1932, foarte apropiatul Roger Fry mai apoi, nepotul ei, în 1937, în Spania. In timp ce războiul se prefigurează, Virginia, căzută pradă unei depresii care nu se mai termină, se aruncă într-o povestire aproape psihanalitică despre familia ei, *Schiţa a trecutului* (1939). Cum să nu ne închipuim că tensiunile prea îndelung reprimate i-au învins sănătatea mintală precară? Că tentativa ei de eliberare, prin intermediul acestei autobiografii interpretative, a avut loc în sfârşit, dar prea târziu?

In 1941, pe când locuinţele londoneze păstrătoare de amintiri fericite au devenit praf şi pulbere, în urma bombardamentelor, se refugiază la Monk’s House, casa de la ţară din Sussex. „împotriva războiului, scrisul e neputincios“, constată ea. De parcă ar fi fost trădată de „cel mai bun analgezic“, Virginia hotărăşte că viaţa nu-i mai oferă niciun refugiu. I-ar fi plăcut, desigur, să rămânem, din povestea vieţii ei, cu învăţătura că nimeni nu putea s-o salveze, în afară de ea însăşi, prin intermediul cărţilor îndrăgite. Din perspectiva istoriei literare, a învins.

Prizoniera melancoliei de *Patrick Delaroche**

Scrisul, ultima posibilitate de salvare

Citind reperele cronologice din biografia Virginiei Woolf, nu putem decât să rămânem frapaţi de caracterul implacabil al *repetiţiei:* moartea mamei, prima depresie; moartea tatălui, a doua depresie; măritişul, a treia depresie! Pe plan psihiatric, faptul că acestea sunt însoţite de halucinaţii agravează simptomele, dar nu ne împiedică deloc să luăm în considerare caracterul ciclic al tulburărilor care inaugurează cariera celebrei scriitoare. Intre depresii, de fapt, apar perioade de exaltare, curând potolite de dificultatea scrisului. Ne pare,

aşadar, legitim să vorbim despre Virginia Woolf ca despre un adevărat caz de psihoză maniaco-depresivă. In plan psihanalitic, această reacţie în faţa pierderii, al cărei mecanism îl cunoaştem din genialul studiu al lui Freud *(Doliu si melancolie,* 1915), îl îndeamnă pe individ să refuze respectiva pierdere şi să se identifice cu obiectul pierdut. Identificarea, extrem de chinuitoare atunci când e vorba de un deces, provoacă un conflict psihic intens şi insuportabil, deoarece individul se acuză pe sine însuși de ura pe care se presupune că a provocat-o decesul. Din ce cauză o asemenea morbiditate? Deoarece pacientul nostru are, potrivit lui Freud, o relaţie *narcisistă,* adică de contopire cu obiectul iubirii, în care niciunul, nici celălalt nu au forme bine definite. Moartea unui părinte nu e singura care poate provoca acest tip de depresie psihotică, întrucât şi căsătoria sau încheierea ei poate, eventual, sub ameninţarea pierderii libertăţii, ori reamintirea unei legături de rudenie, să producă efecte la fel de distrugătoare. Dar, ca urmare a celui de-al treilea episod depresiv, care corespunde încheierii primului ei roman *(Călătorie în larg,* 1915), atunci când soţul ei se hotărăşte să aibă grijă de sănătatea ei, începe cu adevărat cariera de scriitor a Virginiei Woolf. De acum înainte, episoadele depresive, soldate cu internarea la spital, vor coincide cu scrierea operelor sale. Pur şi simplu, depresia care urmează creaţiei, obişnuită la scriitori, dobândește la Virginia Woolf aspectul morbid pe care-l cunoaştem. Şi, cum se întâmplă adesea, scriitoarea își exploatează călătoria către prăpastie: scrie al doilea ei roman, intitulat *Noapte și zi,* „cu scopul mărturisit de a ţine boala la distanţă“1. Boala şi creaţia sunt, aşadar, definitiv asociate, într-un cerc infernal, creaţia jucând rolul de cauză, dar şi de remediu. Scrisul ar fi atunci acea „suplinire“ a dezechilibrului psihotic, despre care vorbeşte Lacan în legătură cu Joyce.

Virginia spunea ea însăşi că a scrie înseamnă „a detecta structura ascunsă sub curenţii vieţii“. Scrisul ţine locul lipsei psihotice de repere. El face posibilă şi demnă de interes legătura cu lumea, pentru că are nevoie de aceasta, pentru că din aceasta își trage seva. Intr-un asemenea sens, poate fi considerat un mijloc de supravieţuire. Exemplul cel mai frapant aici e poate Antonin Artaud, care nu-şi redobândea o aparenţă de normalitate decât scriind. Iată de ce Leonard este un infirmier criticabil: să limitezi la o singură oră pe zi accesul Virginiei la hârtia de scris înseamnă să-i agravezi boala, să sporești riscul ca ea să se retragă din realitate şi să se prăbuşească. Din

fericire, Virginia refuză adesea să-i dea ascultare, conştientă că se îndepărtează de lume şi de ea însăşi, atunci când nu face „nimic".

Fiindcă, pentru un scriitor, a nu scrie înseamnă a nu face nimic; iar pentru un psihotic, înseamnă a risca să fii cuprins de delir — se pot citi reflecţii incredibil de ascuţite pe această temă în *Jurnalul* ei, unde Virginia Woolf îşi prezintă munca drept unica realitate. Ea percepe spontan că a scrie înseamnă a stabili o distanţă, a încerca să simbolizezi ceea ce trăieşti: limbajul, strunit, construieşte, organizează şi umple de sens experienţa ei despre lume şi despre ea însăşi. N-ar fi abuziv să spunem că e vorba aici de o tentativă de vindecare, ce devine asemănătoare cu o psihanaliză, mulţumită înseşi *recunoaşterii* pe care o cucereşte din partea publicului.

Climatul incestuos

Absenţa limitelor, relaţiile de contopire constituie, pare-se, regula în familia Woolf. Virginia o adoră pe mama ei, care este de-o frumuseţe extraordinară şi care, în ochii ei, a făcut o singură greşeală în viaţă: „s-a remăritat cu tatăl ei"[4] — ceea ce spune multe despre ura pentru un personaj patern, căruia îi conferă imaginea de „patriarh despotic" ce răspândeşte groază. Dar asta ne informează şi despre un alt reproş pe care i-l adresează, inconştient de data aceasta: că n-a impus legea (de interzicere a incestului) în familie. Desconsiderarea tatălui în autoritatea sa e însoţită de o profundă admiraţie, care prefigurează o adevărată *identificare* cu el. In treacăt fie spus, admiraţia respectivă a condus chiar la căsătoria părinţilor. Căci Leslie Stephen, tatăl, este scriitor. Taciturn, pesimist, se refugiază în birou pentru a crea o operă monumentală. Pozează în „singuraticul părăsit", în „bătrânul nefericit", va scrie Virginia Woolf, adăugând: „De fapt, e posesiv, rănit, gelos"[5] (adică pe tânărul care tocmai s-a însurat cu fiica lui). Acest mediu de contopire se va concretiza în trecerea la acte incestuoase, ale celor doi fraţi vitregi ai Virginiei — asupra surorii ei, apoi chiar asupra ei —, fără a fi admisibil ca cineva să se plângă.

Dacă exceptăm menţionarea frumuseţii ei, avem puţine informaţii despre doamna Stephen. Dar, aşa cum se întâmplă frecvent în alte familii, imaginile parentale inconştiente se regăsesc la fraţii şi surorile Virginiei, care îi permit astfel să proiecteze asupra lor aspecte

4 *Ibid.*, p. 23.
5 *Ibid.*, p. 82.

necunoscute ale tatălui şi mamei. Acest rol este interpretat de Vanessa şi Thoby, sora şi fratele adoraţi. Cu trei ani mai mare decât Virginia, Vanessa e modelul absolut pentru surioara ei: în ochii Virginiei, ea *are* şi *este* tot ceea ce ea însăşi nu are şi nu este. Invers, Vanessa va avea mereu grijă de sora sa, până la a-l duce pe Leonard, înainte de căsătoria cu scriitoarea, la însuşi psihiatrul Virginiei. Simbioza dintre cele două fete Stephen e atât de evidentă, încât mulţi băieţi din micul lor grup vor trece de la una la cealaltă. Lytton Strachey, dandy homosexual şi prieten de-al lui Leonard, i-l va prezenta pe acesta Virginiei, dar nu înainte de-a... o cere el însuşi în căsătorie! In ce-l priveşte pe Thoby, fratele mai mic, Virginia întreţine cu el o relaţie de complicitate şi admiraţie: familia i-a plătit studiile la Cambridge, iar el îi vorbeşte despre clasicii greci. Ea se apucă să-i citească pe nerăsuflate pe aceşti autori şi să le înveţe limba. Vanessa, Thoby şi Virginia fac parte din grupul de la Bloomsburry, unde se întâlnesc tineri pe care-i aşteaptă celebritatea: fraţii Strachey, Maynard Keynes, Morgan Forster, dar şi Dorothy Bussy, feministă militantă, sora lui Lytton Strachey şi prietena lui Gide. In această gaşcă, unde coexistă în veselie bisexualitatea, feminismul, homosexualitatea şi psihanaliza, libertatea de ton e completă.

Homosexualitate şi melancolie

Am văzut cum, la Virginia Woolf, ceea ce se numeşte „investirea obiectului“, adică modul ei de-a iubi fiinţele sau lucrurile, se realizează prin contopire, pe care am putea s-o calificăm drept narcisism, în sens freudian. Ce înseamnă asta? Că cea mai mică lipsă a obiectului, ba chiar *a fortiori* dispariţia lui, antrenează o „identificare“ cu obiectul pierdut, deoarece limitele dintre subiect şi obiect sunt, tocmai, extrem de fragile. Identificarea poate merge până la sinucidere şi chiar asta observăm la Virginia Woolf: defenestrare, otrăvirea cu Veronal, aruncarea finală în râul Ouse. Toboganul psihologic (de la iubire la identificare) începe, în cazul ei, la vârsta de 13 ani, odată cu moartea mamei; se reia, nouă ani mai târziu, odată cu moartea tatălui — am văzut *ambivalenţa* pe care o nutrea la adresa lui. Dar acum, cu o consecinţă neaşteptată: după acest deces, Virginia va putea nu doar să scrie, ci chiar să-şi trăiască homosexualitatea. In privinţa tatălui, identificarea a precedat cu siguranţă doliul. După cum scrie Alexandra Lemasson, „la prima vedere, tatăl şi fiica nu sunt făcuţi să se înţeleagă. Şi totuşi, probabil fiindcă seamănă prea mult cu el, Virginia este atât de

virulentă cu tatăl ei“4. Ne putem gândi, fără teama de a greşi, că această identificare se referă la eul fiicei, în conţinutul său esenţial: identitatea de gen. Cu alte cuvinte, homosexualitatea Virginiei a fost favorizată de identificarea cu tatăl, în locul celei cu părintele de acelaşi sex.

Melancolia Virginiei, în schimb, se îndreaptă spre mama ei, obiect al iubirii pierdute, deoarece e obiect al iubirii pătimaşe: iubirea Virginiei pentru ea e atât de mare, încât îşi anexează mama, o înghite — *devine* ea. Şi aici avem de-a face cu o identificare; căci, în loc să ţină obiectul la distanţă, Virginia îl păstrează în sine însăşi. Legătura care rezultă de-aici e foarte puternică, fiindcă o uneşte indisolubil pe fiică de mamă. Astfel, când mama dispare, Virginia se acuză că n-a lăsat-o să trăiască. Dar legătura e şi foarte fragilă: în faţa ireparabilului act incestuos la care invită, mama nu poate decât să încerce să se desprindă şi să pară ameninţătoare în ochii Virginiei. De asemenea, nu poate decât să dezamăgească, întrucât Virginia aşteaptă totul de la ea. Insă decepţia va fi cu atât mai insuportabilă, cu cât doamna Stephen moare. Şi moare atunci când Virginia e adolescentă, în plină reprofilare psihică. Dacă scriitoarea nu poartă niciun copil în pântec, nu devine niciodată mamă, e fără îndoială pentru că poartă în ea o mamă moartă. Iar vinovăţia sa e cu atât mai mare, cu cât înglobarea obiectului iubirii, care era mama ei, însemna deja uciderea ei.

Mama şi moartea, viaţa şi moartea se înlănţuie încă din primele romane ale Virginiei Woolf. In *Valurile* sau *Spre far,* opere construite în jurul prezenţei apei, simbol al mamei, mamele mor. Virginia se va sinucide aruncându-se în apă — în mamă —, la sfârşit. Doliul imposibil după mamă constituie esenţa însăşi a melancoliei sale. Apoi, morţile succesive ale substitutelor materne: sora vitregă, Stella, Thoby, fratele care-i asigura subzistenţa şi îi garanta fericirea, vin să-i reamintească şi să-i repete această pierdere, amestecând tot mai strâns mama şi moartea. Cu sinuciderea Virginiei se sfârşeşte într-un fel identificarea cu obiectul pierdut: ea îl regăseşte în moarte.

Spre deosebire de fraza lui Nietzsche, adesea citată: „Ceea ce nu mă ucide mă întăreşte“5, trebuie să reamintim că ceea ce nu ne ucide ne poate destrăma.

Prizonieră a epocii, dar mai ales a ei înseşi

Chiar dacă Virginia Woolf era o femeie emancipată, evoluţia sa în burghezia victoriană, la graniţa dintre secolul al XIX-lea şi al XX-lea,

a împiedicat-o să-şi trăiască pe deplin homosexualitatea. Insă, dacă nu putem presupune cu certitudine că ar fi fost fericită trăind-o, angoasa ei nelimitându-se la această singură chestiune, ea ar fi contribuit, probabil, la diminuarea suferinţelor sale.

Totuşi, prin „a trăi“ nu înţelegem neapărat concretizarea în act — ci, mai degrabă, faptul de a-şi asuma psihic homosexualitatea. Dacă procentul de sinucideri în rândul tinerilor homosexuali e mai ridicat decât cel din ansamblul populaţiei, sau chiar decât cel din populaţia homosexuală globală, e tocmai pentru că dificultatea acestor tineri de a-şi asuma sexualitatea le poate face viaţa atât de dureroasă, încât devine insuportabilă. Mai mult decât social, obstacolul de a-şi trăi homosexualitatea este mai ales psihic, şi tot ceea ce cunoaştem despre Virginia o confirmă. Sunt cu adevărat rare, în vremea ei, femeile care se bucură de o libertate de gândire şi de o libertate sexuală ca ale ei. Grupul de la Bloomsbury e un adevărat laborator de idei; se întâlnesc aici tineri cu minţi strălucite, bine şlefuite. Printre ei, şi mai liberă, Virginia nu simte nicio fascinaţie în faţa intelectului, apără „îndrăzneala scepticismului“ şi nu iartă niciunul dintre aceste spirite „aprinse la Cambridge, care ard toate cu aceeaşi flacără“. Există mai multe cupluri lesbiene printre ei, iar bărbaţii sunt, cei mai mulţi, homosexuali. Un asemenea mediu, departe de a-i interzice Virginiei practica homosexualităţii, ar fi putut, dimpotrivă, s-o încurajeze sau, cel puţin, s-o autorizeze. Dar modelul vieţii sociale, imaginea familiei tradiţionale, moştenite de la părinţii ei şi recunoscute în acele vremuri — oricât de mare ar fi aversiunea conştientă pe care şi-a format-o şi a exprimat-o atât de des în scrierile sale — rămân într-o contradicţie nerezolvată cu viaţa personală, spre care aspiră. In această microsocietate lipsită de tabuuri, rămâne propria ei prizonieră, a vinovăţiei sale, foarte probabil, mai mult decât a educaţiei sau a epocii.

Se înţelege depresia majoră care a copleşit-o îndată după căsătorie, o renunţare simbolică, dar totodată reală, la tentaţii. Doar mai târziu, în 1916, cu Katherine Mansfield, dar, mai ales, din 1922, cu Vita Sackville-West, s-a apropiat de homosexualitate, dar nu fără un sentiment de vinovăţie. Natura aproape fraternă a relaţiei cu Leonard vorbeşte în mod destul de limpede despre acest conflict intim.

Un soţ terapeut... şi asexuat

Relaţia pe care Virginia a avut-o cu Leonard Woolf a fost mai degrabă fraternă şi asexuată, decât heterosexuală şi părintească. Şi fără

îndoială că această perspectivă a convins-o până la urmă, după lungi ezitări, să accepte căsătoria cu el, după ce-a refuzat în decurs de 48 de ore cererea lui Lytton Strachey. Leonard era un bărbat cu o virilitate fragilă, estompată — un bărbat care nu putea s-o îngrijoreze. Era, de asemenea, un prieten al lui Thoby, fratele mult îndrăgit, ceea ce contribuia în plus la desexualizarea legăturii lor. Virginia a ales, aşadar, un partener care o cunoştea bine, căci trăiau deja împreună în casa unde şi el era colocatar, şi care o înţelegea, ca să zicem aşa, ca un frate.

Dincolo de aceste consideraţii, Leonard, mai întâi sedus de Vanessa, este un „idealist tenebros", şubred şi tandru, timid, „parcă ar fi renunţat la fericire"6, care prezintă imensul avantaj de a readuce în Virginia imaginea paternă! Iar pentru psihanalişti, această manifestare a inconştientului e hotărâtoare: s-ar vedea în asta chiar „dovada" celei de-a treia depresii grave, care apare după căsătorie şi semnalează repetiţia.

Insă, foarte repede, Leonard se scufundă în funcţia de infirmier, confirmând dimensiunea parentală şi fraternă a relaţiei lor, evacuându-i dimensiunea sexuală. Un terapeut ciudat, pentru că, din câte se ştie, era el însuşi foarte nevrozat. Conform unui proces apoape universal, e foarte probabil că, tratând-o pe Virginia ca pe o bolnavă, proiecta asupra ei propria lui suferinţă şi, îngrijind-o, trata şi propria sa boală. Dar eventuala pervertire a asistenţei lui ţine de faptul că se năştea dintr-o confuzie între terapie şi compasiune. Leonard nu era terapeut şi-i lipsea total *feedbackul* datorită ataşamentului faţă de Virginia, ca şi din cauza propriei suferinţe. Şi totuşi, în calitate de terapeut, i-a impus anumite decizii: să-şi restrângă accesul la scris sau numărul de vizitatori pe care-l primea, de exemplu.

In ciuda acestui fapt, rolul lui nu e negativ, căci numai după căsătorie îşi creează Virginia Woolf opera. Desigur, Leonard o controlează, o ţine un timp departe de Londra, situaţie pentru care ea suferă groaznic. Dar el are rolul de înger păzitor şi, în pofida erorilor datorate situaţiei sale şi ignoranţei din epocă, dovedeşte o minunată toleranţă.

Virginia, cu siguranţă, a văzut sau a visat un psihanalist în acest infirmier plin de bunăvoinţă, care a ajutat-o să evite internarea, singurul mijloc de a-l proteja pe bolnav de sine însuşi, ţinând seama de stadiul embrionar al tratamentelor psihiatrice.

Atunci când, înainte de-a se sinucide, îi scrie soţului că n-ar fi

putut fi mai fericită decât a fost alături de el, pe de-o parte, o crede într-adevăr..., iar, pe de altă parte, e din culpabilitatea de-a nu mai vrea o asemenea fericire. Nicio relaţie nu împiedică moartea. Ar fi prea simplu. Sinuciderea şi-a perceput-o, fără îndoială, ca pe o tentativă de vindecare. Aceasta se întâlneşte frecvent: de parcă am putea omorî durerea, pentru a renaşte sănătoşi. Sinuciderea are loc adeseori într-o perioadă când pacientul se simte mai bine, când poate măsura prăpastia în care s-a prăbuşit — iar atunci „moare de frică", nu cumva să se prăbuşească din nou. Dacă Virginia Woolf a reuşit să amâne atât de mult timp scadenţa fatală, asta s-a întâmplat mulţumită scrisului.

O psihoterapie psihanalitică

Fireşte, în zilele noastre, dispunem pentru tulburările umorale7 de o întreagă panoplie medicamentoasă, adaptată fiecărui pacient, dar, de n-ar fi decât pentru a permite *respectarea* prescripţiilor, tratamentul ar trebui să se bazeze pe o psihoterapie, ba chiar pe o psihanaliză. Numai psihanaliza (şi psihoterapia psihanalitică) poate, de fapt, să-i permită subiectului să devină autorul propriilor acte, în loc de-a rămâne jucăria lor. Căci, dacă determinismul bolii dobândeşte spectrul fatalităţii, subiectul poate totuşi să-şi înţeleagă propriul rol, în proiectul unei vieţi mai bune, mulţumită conştientizării respectivelor mecanisme intime.

In cazul Virginiei Woolf, nu putem evita să ne întrebăm de ce, deşi avea psihanaliza la îndemână, întrucât îl edita pe Freud şi asista la conferinţele susţinute de Melanie Klein, nu s-a supus oare analizei — iar acest termen, „supus", nu e indiferent. Numeroşi homosexuali au evitat, de asemenea, psihanaliza, pe vremea Virginiei

7 O altă denumire a psihozei maniaco-depresive.

Woolf şi până în epoca recentă, de teamă să nu fie „vindecaţi". Nu cu mult timp în urmă, destui analişti aveau încă această fantasmă. Insă tratamentul analitic n-are ca scop „vindecarea" homosexualităţii — şi încă ar trebui demonstrat că e vorba aici de-o boală —, ci, dimpotrivă, să-i ofere fiecăruia, homosexual sau nu, o bisexualitate psihică, adică mijloacele de-a întreţine relaţii normale cu ceilalţi, indiferent de sex. Intelectualii din epocă au înţeles importanţa lucrărilor lui Freud pe problema precisă a homosexualităţii — mai ales Gide (prieten cu Dorothy Bussy, sora lui James Strachey, ambii prieteni ai Virginiei şi membri ai grupului de la Bloomsbury), care avea intenţia de a-i propune părintelui psihanalizei să redacteze o prefaţă la

Corydon, unde vorbeşte pentru prima dată despre propria homosexualitate. Freud scrie într-adevăr: „Din punctul de vedere al psihanalizei, interesul exclusiv al bărbatului pentru femeie [şi invers] e, totodată, o problemă care necesită o explicaţie, şi nu ceva de la sine înţeles, sau care ar trebui atribuit unei atracţii chimice, la temeliile sale."[6] James Strachey s-a dus la Viena pentru a fi analizat de Freud, iar Gide însuşi a participat la şase şedinţe de psihanaliză cu Eugenia Sokolnicka, o elevă poloneză a lui Freud. Despre Virginia ştim că a refuzat să citească orice lucrare de psihanaliză până în 1939, deşi Hogarth Press îl publicase pe Freud încă din anii ’20. Textele ei atestă neîncrederea privind colonizarea literaturii cu teoriile freudiene: orice operă riscă, după părerea ei, să fie tratată ca un şir de cazuri citite printr-o grilă doctrinară. Se simţea mai aproape de criticii de artă din Bloomsbury, Clive Bell sau Lytton Strachey. Dar lectura lui Freud, care a stârnit la Virginia Woolf un mare interes în ceea ce priveşte izvoarele antropologice ale teoriei sexuale, după cum a dovedit-o Maud Mannoni[7], a sfârşit prin a o pasiona, iar Jane Dunn subliniază o influenţă jungiană în ultimele ei texte, mai ales

Între acte, cu trimiteri implicite la conceptul de inconştient colectiv, potrivit căruia individul, prin intermediul visului, al amintirii, poate reface în conştiinţă izvoarele de chintesenţă ale oricărei experienţe umane. Citim la Virginia Woolf această convingere, că suntem cu toţii conectaţi la lume, care e o operă de artă. Dar, după cum am văzut, ea se temea mai ales să nu-şi piardă, odată cu „vindecarea", izvorul inspiraţiei.

Freud, în 1908, în *Morala sexuală civilizată*10, scria: „Una dintre nedreptăţile flagrante ale societăţii noastre este că le impune aceeaşi conduită sexuală tuturor, iar unii reuşesc asta fără efort, în timp ce alţii nu pot izbândi decât cu preţul unor grele sacrificii psihice." O parte din drama vieţii Virginiei Woolf îşi găseşte aici, fără îndoială, explicaţia.

11 „La morale sexuelle «civilisée» et la maladie nerveuse des temps modernes", în *La vie sexuelle,* PUF, 1969.

---

6 Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle,* Paris, Gallimard, col. „N.R.F.", 1962, p. 51, notă adăugată în 1915.

7 Maud Mannoni, *Elles ne savent pas ce qu’elles disent,* Paris, col. „L’Espace analytique", Denoël, 1998.

Marlene Dietrich (1901-1992):
Mamă isterică şi brutală

Cine era Marlene Dietrich? Asta e întrebarea pe care i-ar fi plăcut să vadă că ne-o adresăm, o enigmă pe care s-a străduit s-o construiască de-a lungul întregii vieţi, controlându-şi sever propria imagine, măsurându-i impactul în sufletul celor apropiaţi, inclusiv al fiicei sale, Maria. îngerul albastru îşi mai pierde din pene, de-a lungul celor opt sute cincizeci de pagini ale biografiei pe care Maria Riva i le consacră după moartea ei, dar misterul rămâne. De parcă fiica Marlenei nu se mai putea desprinde de ascendentul legendei Dietrich. „Mama mea, această autoritate a vieţii mele“, a meditat ea deasupra sicriului defunctei. Iluzionistă şi actriţă chiar în relaţiile omeneşti, Marlene a interpretat rolul de mamă; fata ei era să moară din cauza asta.

Voinţa unui destin special

Marlene s-a născut în 1901. Un secret atât de bine păstrat, încât doar la moarte a putut fiica să-i cunoască adevărata dată a naşterii. Maria-Marlene s-a născut sub numele de Magdalena Dietrich la Schöneberg, în districtul Berlin, într-o familie înstărită unde ea e cea de-a doua fată. La 7 ani, îşi pierde tatăl, despre care va vorbi puţin, mai degrabă amintindu-l pe tatăl vitreg, care se instalează în casa familiei pe când ea are 11 ani. încă din adolescenţă, rămâne fascinată de bărbaţi, printre care, în primul rând, de tatăl vitreg, ofiţer prusac, la fel ca părintele mort. Dar dispare şi acesta, ucis în luptele din 1916. Marlene nu plânge după el. Deja îi e groază de lacrimi, de slăbiciune. Va munci toată viaţa pentru a se arăta puternică şi va reuşi — până la punctul în care forţa se confundă cu asprimea, ca să nu spunem cu monstruozitatea. Afişează foarte devreme un temperament afurisit şi vrea să fie altfel decât restul familiei. La 13 ani, le pretinde tuturor să-i spună „Marlene“, tot aşa cum la 25 de ani la va impune s-o cheme doar pe numele de familie „Dietrich“, vorbind de ea însăşi la persoana a treia. Sora sa e o fetişcană placidă, mama o văduvă demnă, în schimb, Marlene visează de timpuriu la un destin măreţ şi la amoruri pătimaşe. Jurnalul intim de la 15 ani arată că e îngrijorată de problema eternităţii sentimentale: „Nu reuşesc să mă bucur de clipele rare de fericire, fiindcă îmi spun mereu: de ce să începi să iubeşti? Oricum, n-o să dureze, iar apoi o să fiu încă şi mai tristă.“ Rezolvă rapid ecuaţia, acumulând pasiuni fulger, urmate de despărţiri prompte. La 18 ani,

şederea la Weimar, patria lui Goethe, nu rezolvă nimic, din păcate, pentru mama ei: profesorul de vioară destinat să-i deschidă cariera muzicală devine primul amant. „Un eveniment care mi se părea deja penibil“, îi va spune Marlene fiicei sale, care va şti mereu totul despre intimitatea mamei, precum şi despre dezgustul ei paradoxal pentru „chestia aia obligatorie“. Marlene îşi va învăţa amanţii să aibă cu ea „relaţii ca între lesbiene“, ca să reluăm termenii scriitorului Erich Maria Remarque, care i-a promis asta, cu multă amabilitate, după ce-a înţeles despre ce e vorba... prin forţa lucrurilor, ce-i drept. Marlene îi va povesti fetei: „Când mi-a zis că-i impotent, m-am gândit pe loc: ce bărbat delicios!“. Delicii care explică cei trei ani ai legăturilor dintre ei, nu lipsiţi de infidelităţi din partea actriţei. A fi un model sexual şi a rămâne astfel a constituit o prioritate pentru Dietrich, chiar dacă familia devenea singura ei oglindă.

Mamă din calcul

Josephine Dietrich, fata cuminte a unui giuvaergiu, măritată cu cine trebuie, ştie prea bine că fiica Marlene nu e uşă de biserică: la 20 de ani, după ce-a picat la examenul de muzică, se îndreaptă spre teatru, fără a reuşi să urmărească integral celebrele cursuri ale lui Max Reinhardt, spre deosebire de ceea ce va spune ea însăşi, de-a lungul întregii vieţi. (Intrucât nu trebuia să se ruşineze de această elevă fictivă, interesatul nu va dezminţi niciodată în mod oficial.) In Berlinul anilor de exaltare, Marlene pluteşte prin mediile artiştilor, în căutare de roluri mici şi plăceri mari: stau mărturie rochiile transparente şi eşarfele cu pene care i se revarsă din dulapuri! Atunci când îl întâlneşte pe regizorul Rudolf Sieber — nu un aristocrat, dar un bărbat relativ convenabil, spre deosebire de numeroşii amanţi precedenţi —, Josephine încurajează insistent măritişul, în speranţa că fata ei se va cuminţi. Dar, vai! La data de 17 mai 1923, Marlene, de 21 de ani, şi Rudolf, de 27, se căsătoresc într-adevăr, însă numai pentru a petrece mai vârtos împreună prin cabarete, până în zorii zilei. Se mai întâmplă ca Marlene să doarmă pe la alţii; Rudolf înghite în sec, deja depăşit de situaţie, conştient că s-a însurat cu o imagine, mai degrabă decât cu o parteneră. Exigentă, capricioasă, debordantă, îl obligă să recunoască faptul că decadenţa echivalează aproape cu o acţiune militantă, în contextul cultural al Germaniei din acea epocă. Marlene îl iubeşte pe Rudolf, aşa zice ea, dar are o concepţie foarte personală despre relaţia conjugală. Josephine, care priveşte cuplul destrămat cu un ochi sever, o

încurajează să devină mamă: dacă rămâne gravidă, responsabilităţile o vor linişti pe fata ei. Maria se naşte la 13 decembrie 1924, dată care, de asemenea, va cunoaşte modificări, fiindcă, minţind în legătură cu propria sa vârstă, Marlene va trebui să extindă înşelăciunea şi asupra fiicei. Maria învaţă să tacă din gură, atunci când mama o prezintă ca „foarte matură pentru cei 5 ani ai ei“, când ea, de fapt, are 8. învaţă, de asemenea, încă de tânără, să se simtă vinovată: pentru pieptul căzut al mamei, pretins rezultat al alăptării, ca și pentru cezariana oribilă, care era cât pe ce s-o pocească.

Marlene joacă pentru scurtă vreme rolul de mamă burgheză, în frumoasa locuinţă unde e suverană, apoi îşi reia locul de muncă, în lumea crâşmelor de noapte berlineze, uneori împreună cu soţul, alteori fără. E începutul unei relaţii materne furtunoase: ba e mamă posesivă (îşi striveşte fata sub sărutări), ba e mamă fantomă (trece pe fugă), Marlene e mereu devoratoare. Declară în 1926: „Acest copil e singura mea comoară. Nu posed nimic altceva pe lume.“ Ii urăște pe psihologii și psihiatrii care pe-atunci fac primii paşi în meserie. Uşor de înţeles: ar fi luat-o la întrebări, fără îndoială, în legătură cu această ciudată „posesie“.

O mamă hermafrodită

Marlene dovedeşte încă din adolescenţă o energie debordantă şi o sexualitate la fel de dezlănţuită: trăieşte ca o furtună, adoră fără a avea timp să iubească, le spune tuturor „iubirea mea“, pentru a-i uita îndată. Seducătoarea dinainte de *Îngerul albastru* (1930) îşi încearcă norocul în toate direcţiile, dar nu se menajează câtuși de puţin pentru rolul de prim-plan: acela de regină a nopţii şi a ambiguităţii. Măritată, dar liberă, burgheză, dar destrăbălată, inaccesibilă, dar damă de lux, nu-şi ascunde fascinaţia pentru travestiţi şi prostituate, colegii de serviciu din subterană. Rudolf se resemnează, mai mult sau mai puţin complice; Maria nu se va mira decât mai târziu că a văzut-o pe mama ei întorcându-se acasă în zori, cu o blană de vizon pe braţ, în vremea când toată ţara moare de foame. Până la urmă, se va întoarce cu alt bărbat la braţ, într-o bună dimineaţă: regizorul Josef von Sternberg. El îi oferă primul rol, cel mai bun, acela din *Îngerul albastru.* Urmează șapte filme banale, până la despărţirea lor din 1935, iar Marlene Dietrich va rămâne femeia unui singur film, chiar dacă luptă împotriva acestei evidenţe, şi se va dedica până la urmă exclusiv cântatului. A fost cu atât mai grozavă în *Îngerul albastru* şi în ochii mentorului, cu cât a hotărât

ea însăşi costumaţia, a ales portjartierele şi celelalte accesorii, strânse în grabă de prin spelunci. Mai adevărată decât în viaţă, i-a făcut plăcere să încarneze această prostituată manipulatoare, în faţa camerelor lui Sternberg. Intorcându-se de la vizionare, ea declară solemn: „Dietrich e minunată...!“ Foarte rapid, îl instalează pe Josef acasă, pregăteşte nişte ospeţe pantagruelice, care vor rămâne în istorie, cucerindu-şi atât soţul, cât şi amantul, ambii obligaţi să se acomodeze cu viaţa în trei. Rudolf îşi ia totuşi urgent o amantă, Tamara, pe care o va găzdui tot acasă. Ea va fi un înlocuitor de mamă pentru Maria, crescută de patru părinţi, dar singură Marlene fiind cocosul în casă.

Îngerul albastru e mai mult decât un film, e o carte de vizită. Dietrich a devenit simbol sexual internaţional cântând „Sunt făcută pentru iubit din cap până-n picioare“. Işi consideră libertatea sexuală ca pe-un corolar strâns legat de carieră, ceea ce soţul ei acceptă, cu atât mai uşor, cu cât are deja o parteneră fidelă. In 1930, Marlene se duce să trăiască alături de Sternberg la Hollywood, unde studioul Paramount i-a propus un contract, în ideea că îi poate face concurenţă Gretei Garbo, de la M.G.M. Fireşte că Rudolf şi Tamara rămân să aibă grijă de casa din Berlin, împreună cu Maria, pe-atunci în vârstă de 6 ani. Marlene o copleşeşte pe fiică-sa cu poze ce o prezintă în rochii de seară, având explicaţiile scrise cu mâna proprie: „Aici e vedeta fermecătoare.“ Are grijă, totodată, să-şi menţină, la faţa locului, imaginea de soţie respectabilă. Rudolf, tip cumsecade, cooperează pentru a salva aparenţele, în timp ce nevasta îi trimite mereu copii trase la indigo după scrisorile ei adulterine, pătimaşe şi porcoase.

Micuţa Maria vine să stea cu Marlene la Hollywood, un an mai târziu, împreună cu tatăl ei şi cu Tamara. O vor urma peste tot, până când actriţa hotărăşte să se stabilească definitiv la Paris. In 1934, pentru a-şi sublinia antinazismul înverşunat, Marlene Dietrich cere şi obţine cetăţenia americană. Atunci când Maria, copil, fireşte în lipsa unor repere, o întreabă care e adevărata sa patrie, actriţa îi răspunde fără să se şifoneze: „Tu eşti a mea.“ Din case luxoase în palate, Maria îşi vede mama trecând dintr-un pat în altul, cu atât mai mult, cu cât Marlene nu ascunde nimic, expunându-se cu femei la fel de frecvent ca şi cu bărbaţi. Maria va avea nevoie de ceva timp până să priceapă că nu toate mamele sunt ca şi a ei. „Nici bărbat, nici femeie, Dietrich era Dietrich“, scrie Maria, căreia un amant al mamei îi va mărturisi într-o zi: „Mama ta avea sex, dar n-avea niciun gen.“ Marlene îi explică după o

vreme Mariei că preferinţele i se îndreaptă incontestabil spre raporturile sexuale dintre femei, dar recu- noaste, totodată, că nu poate să reziste în faţa bărbaţilor înnebuniţi de dorinţă, care leşină în faţa mitului în carne şi oase care a devenit ea. Tactica lui Dietrich e să cedeze după unul sau două asalturi, înainte de a-i converti pe bărbaţi la practicile safice. În palmaresul bogat al iubirilor sale, se remarcă două figuri mai durabile, căci erau cu siguranţă mai înţelegătoare, Josef von Sternberg (între 1929 şi 1935) şi Erich Maria Remarque (între 1937 şi 1939; ulterior, s-a însurat cu Paulette Godard). Dar au fost şi Douglas Fairbanks Jr., Maurice Chevalier, Frank Sinatra, James Stewart (în 1939), Jean Gabin (în 1941), Brian Aherne (care s-a însurat cu Joan Fontaine), Richard Barthelmes, John Gilbert (care a murit în patul vedetei), Yul Brynner (în 1951), Michael Wilding (tot în 1951; s-a însurat cu Liz Taylor), Kennedy tatăl (în 1938) şi fiul (în 1962), o miliardară canadiană, Mercedes de Acosta, o scenaristă spaniolă, fostă parteneră a lui Garbo, delicioasă răzbunare (în 1932), Piaf, după cum s-a spus uneori (în 1952) şi mulţi alţi celebri şi necunoscuţi, pentru care nu ne-ar ajunge o carte întreagă să stabilim lista completă.

N-ar prea conta, dacă Marlene nu i-ar povesti până în cele mai mici detalii totul fiicei sale, amestecând-o în intimitatea ei, încă din adolescenţă, şi urmărind-o în viaţa adultă până la măritiş: întorcându-se de la Casa Albă, unde l-a „văzut“ pe John, i-a pus ginerelui sub nas chiloţii strigând: „Ia vezi cum miroase un preşedinte!“ Ar fi sordid, dacă n-ar fi mai întâi de toate tragic. De la toţi amanţii şi amantele, ea pretinde patimă şi supunere, chiar şi atunci când are trei sau patru relaţii în paralel, îi batjocoreşte atunci când îndrăznesc să se căsătorească, până la urmă vindecaţi de ea. Erich Maria Remarque şi-a pierdut alături de ea inspiraţia, ba chiar şi aproape minţile: „Scumpa mea pumă, se vorbeşte de tine pe toate străzile...“, îi transmite acest scriitor rămas — ca prin minune — un mare romantic, care i-a găsit astfel şi cea mai bună poreclă! Marlene i-a consumat şi i-a ronţăit pe toţi, cu excepţia lui John Wayne. A încercat să-l cumpere cu cadouri şi l-a copleşit până la urmă cu ura ei eternă, fiindcă i-a rezistat. El îşi va explica mai târziu stoicismul, în confruntarea cu „puma“: „Niciodată nu mi-a plăcut să fac parte dintr-o herghelie.“ Maria, în schimb, n-a avut altă posibilitate decât să se supună.

O fiică breloc

Marlene şi-a privit întotdeauna fata ca pe obiectul ei propriu. Un

obiect considerat uneori stingheritor, ca atunci când Maria a venit la ea în Statele Unite: simbolul erotismului cu aureolă perversă nu prea poate să se acomodeze cu ideea de maternitate. Soluţia este de a transforma „povara“ în accesoriu la modă sau în copil al Sfintei Fecioare. Astfel incarnează Marlene imaginea mamei exemplare, unul dintre rolurile sale preferate. În ciuda diletantismului în materie de prezenţă şi tandreţe, strigă din toţi bojocii: „Fiica mea e iubirea vieţii mele.“ Maria e dresată să fie perfectă, ca o demnă reflectare a mamei sale. Dar, mai ales, mută: „Taci din gură! Copiii n-au niciodată lucruri interesante de spus!“ Fata îşi va semna multă vreme scrisorile: „Maria, fiica Marlenei Dietrich“ şi tot ea trimite fotografiile cu dedicaţia actriţei, care o roagă astfel: „Scumpa mea, te rog să fii eu.“ Mai clar nici că se poate! Atunci când, în *împărăteasa roșie*[8], apare în rolul unei fetiţe, Maria îl joacă pe acela al mamei-copil. Ea călătoreşte cu Rollsul şi creşte în studiourile Paramount, fără nicio educaţie sau şcolarizare; îşi ocupă vremea fardându-şi mama în cabină, o coafează, o îmbracă, îi leagă faşa pe sâni, pentru a-i sprijini. Dacă tot e fata de vină că s-a urâţit, actriţei i se pare normal ca ea să-şi repare greşeala! Uneori, Maria e folosită pentru seducerea unui viitor amant („Fiica mea numai de tine-mi vorbeşte“, minte Dietrich cu nonşalanţă), sau pentru a-l consola pe ultimul părăsit (Maria petrece câteva seri ascultându-i și compătimindu-i pe cei alungaţi, foarte sincer de altminteri). Tot așa, fetiţa e copleşită de cadourile curtezanilor, care se slujesc de ea ca de-un ambasador. Când şusta e rezolvată, ea rămâne încuiată acasă.

Atunci când Maria împlineşte 12 ani, Marlene Dietrich negociază cu îndemânare un viraj în adolescenţa ei: o trimite la pension în Elveţia, iar de Crăciun o umple de cadouri la Hotelul George al V-lea, la Paris, departe de ea. Intr-adevăr, să aibă alături o fiică adolescentă o îmbătrâneşte şi riscă de-a dreptul să-i trădeze minciunile insistente în ceea ce priveşte vârsta. Astfel, anunţă ea într-o bună zi, în faţa întregului platou de filmări, că Mariei i-a venit ciclul, alin- tându-se: „La 9 ani, fetiţa mea e foarte precoce.“ „Fetiţa“ are de fapt 13 ani şi, adeseori, îi vine să intre în pământ de rușine.

O adolescentă care contrazice vremea

Marlene schimbă şi data naşterii nepoţilor ei, ocupând locul tatălui în faţa sălii de naşteri („Juca la perfecţie rolul soţului“, scrie

8 De Josef von Sternberg, 1934.

Maria); cucerea coperta revistei *Life,* care titrează în 1948: „Cea mai strălucită bunică“; lua asupra ei durerea unui nepoţel născut cu handicap (anunţă în ziare: *„Pe mine* m-a lovit soarta“). Nu-l va iubi câtuşi de puţin pe acest băieţel, ea care voia copii perfecţi, și nu-i va îndrăgi nici pe ceilalţi doi, mai mari, în special pe Peter, pedepsit toată viaţa fiindcă a spus, când avea 2 ani: „De-acuma eşti bătrână.“ Ea, care a hotărât că nu va îmbătrâni niciodată! Sperase atât de mult să nu devină niciodată bunică! Plecând din casa „familiei“, Maria primise, sub formă de cadou... o pompiţă de spălături vaginale, ca să evite sarcina, înainte de numeroasele sfaturi cum să avorteze și de dispreţul strivitor, după ce catastrofa s-a produs: „Acuma că eşti gravidă n-o să-l mai poţi lăsa pe bărbatu-tău.“ Marlene, pe-atunci în Europa, fagocitează prima sarcină a fiicei sale, instalându-se cu ea la New York, are grijă de copil câteva zile, înainte de a-i reproşa Mariei că a imobilizat-o şi a monopolizat-o! Pe când are deja 51 de ani, maternitatea fiicei îi sugerează Marlenei un capriciu neprevăzut: să-i facă un copil lui Yul Brynner (care n-a exprimat niciun chef în direcţia respectivă). Ore în şir, la telefon, îi povesteşte despre ciclul menstrual şi despre toate speranţele sale Mariei, răbdătoare, dar enervată.

Ajutată de inteligenţă, Maria nu şi-a contrazis niciodată mama, pentru a-i permite s-o iubească — înainte de a-și găsi iubirea în altă parte, la 23 de ani; ulterior, pentru a-și lua revanșa — iar atunci își lasă mama pe seama mitologiei personale. La 70 de ani, Marlene, mai legată ca niciodată de feminitatea sa, își „uită“ tampoanele prin cabină, în timpul turneelor de șansonete, sperând să convingă lumea că nu-i la menopauză; în realitate, suferă de incontinenţă urinară! De la 20 de ani, timpul care trece a fost pentru ea o idee fixă.

Fata mea, călăul meu

Atunci când rolul de mamă model se demodează, Marlene preia rolul de mamă martir a unei fete căreia i-a „dăruit totul“. Așa vorbeşte adeseori în faţa presei despre o casă pe care i-a dăruit-o generos Mariei — în realitate, o moștenire de la Sternberg! Dar Marlene se plânge, mai ales, în public, de nerecunoştinţa familiei: afirmă că n-a primit niciun cadou de ziua ei. după ce le-a interzis cu toată seriozitatea s-o felicite; le trimite ziarelor telegrame ciudate, precum aceasta: „Eram singură când a murit Remarque“ *(nota bene:* a refuzat să meargă la înmormântarea lui, dar poartă ostentativ doliu după acest amant părăsit cu treizeci de ani mai devreme). Se comportă ca o

văduvă a tuturor fostelor ei victime, fără termen de prescripţie sau respect pentru eventualele aventuri din viaţa lor de după despărţirea de ea (căsătoria cu altă femeie, de pildă): a rămas văduvă şi abandonată, inclusiv de către soţul oficial, de la a cărui înmormântare „chiuleşte“, de asemenea, nu înainte de-a arunca vina tot pe fiică-sa! Consemnează în propriul jurnal nerecunoştinţa „copilului“. Refuză orice ajutor medical sau menajer în lunga perioadă a bolii sale, începând din 1980, dar pretinde ca Maria s-o viziteze în fiecare zi, să-i golească oala de noapte, ori să-i asculte ultimele fantezii sexuale, la telefon, cu un boşorog american. Abrutizată de psihotrope, alcoolică şi violentă, îşi doreşte cu voce tare s-o găsească cineva „moartă de jeg“, ca să afle toată lumea cum s-a purtat familia cu ea. In 1992, are parte de frumoase funeralii în biserica Madeleine, înainte de-a fi dusă la cimitirul Schöneberg, unde a fost îngropată propria ei mamă, în 1945 (evenimentul n-o emoţionase atunci din cale-afară, căci fusese scurtcircuitat de un amant întâlnit pe drum!).

Maria, fiica supravieţuitoare

Maria s-a construit ca o reacţie împotriva moravurilor mamei sale, din scârbă şi nu din motive morale, despre care n-a ştiut multă vreme nici măcar că există. Ruptura psihologică s-a produs atunci când Maria părăseşte continentul american pentru a veni în Europa, cu ocazia Eliberării. Marlene se întoarce atunci din celebrul ei turneu muzical, desfăşurat în rândul trupelor aliate din Africa de Nord. *Lili Marlene,* cântecul german, a devenit imnul puşcaşilor marini, în versiunea englezească interpretată de Marlene pentru ei, stârnind entuziasm în sânul batalioanelor. Actriţa va mărturisi că numai de-un lucru îi pare rău, din tot anul petrecut pe front: că n-a avut decât un singur trup pentru a satisface atâţia bărbaţi, care îşi trăiau poate ultimele clipe. „Pentru Dietrich, moralul trupelor era o misiune sfântă“, glumeşte Maria, care a avut parte de povestea completă a operaţiunilor de luptă. Atunci când fata pleacă, Marlene o îndeamnă insistent să-şi ia şi prezervative: ce altceva să caute prin Europa? „Măcar ţi-ai pus-o?“ era întrebarea permanentă, atunci când se întorcea de la seratele de domnişoară. Maria nu-şi mai face iluzii că mama ei s-ar putea vindeca vreodată şi mărturiseşte în carte că acesteia i-ar fi plăcut s-o ştie „încă mai decăzută ca ea“, pentru a-şi construi prin comparaţie propria sfinţenie, sau eventual o „lesbiană“, pentru a se răzbuna pe bărbaţii de care considera că n-a fost destul de iubită.

Intr-o noapte din adolescenţă, Maria a fost violată. De o femeie. O amantă de-a mamei, instalată pentru o vreme la ei în casă. Efracţia s-a repetat, deşi Maria s-a dus să-i spună mamei, a doua zi. Dar, vai! Marlene era tocmai doborâtă de-o migrenă îngrozitoare şi, până la urmă, a ajuns Maria s-o deplângă şi s-o consoleze, la capul patului. „Copilul", devenit mare şi lucid, consideră că a fost victima unui aranjament între cele două amante, această iniţiere forţată reprezentând fără îndoială pentru Marlene o formă de a-şi dovedi iubirea. Şi-apoi o fiică lesbiană prezintă mai puţine pericole să te facă bunică.

Alcoolică şi cu impulsuri sinucigaşe între 18 şi 20 de ani, Maria şi-a găsit fericirea la polul opus al spectacolului care i se înfăţişa sub priviri: actriţă ea însăşi, a renunţat la carieră pentru a se consacra familiei sale şi a trăit patruzeci şi cinci de ani de fericire şi fidelitate, alături de un singur soţ, de sex masculin.

înger şi demon de *Sophie Marinopoulos**

Interdicţia iubirii: geneza

Actriţă de cinema, ca şi în viaţă, exhibiţionistă, ascunzându-şi cu greu dorinţa nepotolită de-a fi privită, folosindu-se fără deosebire de bărbaţi, de femei şi de fiica sa pentru a dezvolta un raport abuziv cu celălalt, oferindu-şi înscenări orchestrate pentru propria ei plăcere, din abuzurile sale Marlene a creat un personaj legendar. Aceasta e faţa luminoasă a poveştii, sau măcar cea care se află în lumina reflectoarelor; faţa întunecată e cea care aparţine unei fetiţe copleşite de suferinţă, cu copilăria sfărâmată şi marcată de dispariţia precoce a tatălui, apoi a tatălui vitreg. In copilăria lui Marlene, bărbaţii apar şi dispar fără a prinde de veste. Ne putem închipui că durerea a fost reală, poate trăită într-o mare singurătate, aşa cum ne lasă s-o credem biografia actriţei, care nu spune nimic despre respectul pe care i-l arătau adulţii din preajmă, pe-atunci. Presupunerea e severă, dar personalitatea lui Marlene, tot mai puternică şi afirmată cu timpul, constituie un indiciu serios de legitimitate a ei.

Pe la 13 ani, Marlene iese din copilărie cu o personalitate deja complexă, exigentă. Proiect uimitor la această vârstă, hotărăşte să-şi schimbe identitatea. Nu mai plânge de multă vreme, reţinându-şi lacrimile şi, odată cu ele, emoţiile, de parcă şi-ar fi jurat să nu cedeze nici celei mai mici afecţiuni, semn vinovat de slăbiciune şi pierdere

Sophie Marinopoulos, psiholog-psihanalist, lucrează la Spitalul C.H.U. mama-copilul din Nantes. E specialist în probleme parentale şi

de filiaţie. A publicat printre altele: *Dans l'intime des mères (În intimitatea mamelor),* Paris, Fayard, 2005 şi *Le corps bavard (Trupul spune multe),* Paris, Fayard, 2007.

de sine. In adolescenţă, se joacă deja de-a seducţia, cu o măiestrie absolută, fără a ceda nimic din ea însăşi: celălalt nu e decât o oglindă a ei. Provoacă pasiune, fără a oferi nimic în schimb, decât iluzia unui posibil sentiment de iubire. Deja e actriţă!

Devenită adultă, bărbaţii la braţul cărora se arată în public o ajută în exhibiţie. Captarea privirilor îi oferă sentimentul că trăieşte mai intens. Personalitatea ei se structurează în jurul acestei plăceri de-a fi văzută, în cadrul unui joc în care e stăpână pe propria sa imagine, fiind destinatara privirilor, ceea ce ea însăşi refuză să ofere. Ii posedă pe ceilalţi, de parcă ar poseda obiecte, se hrăneşte cu prezenţa lor, pretinde ca ei s-o iubească şi nu le oferă, în schimb, decât plăcerea de-a fi văzuţi alături de ea. Marlene ar putea constitui un prototip de isterie1.

Isteria se elaborează în contextul traversării fazei oedipiene şi îşi are originea în angoasa creată de relaţiile excesive pe care copilul nu le poate bloca. Lumea emoţională îl copleşeşte. Adulţii care îl înconjoară îl oprimă, fără a fi conştienţi cât sunt de nesăţioşi, îl invadează, făcându-l să interpreteze relaţiile de tandreţe şi iubire ca pe nişte agresiuni. Incapabil de-a se apăra, copilul ajunge să se teamă de ele. Nu păstrează nicio amintire a lor, căci un asemenea raport cu celălalt e precoce şi lipsit de cuvinte, dar trupul şi-l aminteşte, păstrând urma unei experienţe care mai apoi va avea un rol activ în cadrul personalităţii sale. Efigia e acolo, în carne, creând un fel de al doilea strat de piele, ce constituie *o stare de-a fi* pe care Didier Anzieu o numeşte „pielea psihică“[9] [10]. Copilul, afectat în pielea proprie, se va feri de relaţie, de seducţie, de plăcere şi va arunca o privire neîncrezătoare asupra celor ce se aventurează în preajma sa. Acest comportament, care nu se poate detecta la un bebeluş, dobândeşte o formă tot mai activă, pe măsură ce copilul creşte. Nu va spune nimic, nu vom recunoaşte nimic la el. Modul în care îşi va face loc în viaţă ne va permite să revenim asupra acestor evenimente, sau cel puţin să le presupunem existenţa.

---

9 Şi tocmai cu această ipoteză ne vom aventura în domeniul inconştientului şi al efectelor sale.

10 Didier Anzieu, *Une peau pour les pensées,* Paris, Apsygée, 1991.

Dispariţia succesivă a bărbaţilor iubiţi de mama ei, şi, fără îndoială, de Marlene însăşi, i-a produs o rană care, probabil, a rămas tainică. Foarte devreme, privirea rece asupra vieţii devine cea mai importantă trăsătură de caracter. Fără lacrimi — lacrimile ţin de partea feminină, maternă, de slăbiciunea legată de ele şi pe care afirmă că o urăşte. In loc să includă dispariţia succesivă a tatălui, apoi a tatălui vitreg, în propria biografie, ceea ce ar însemna să le păstreze în adâncurile sale, să le cultive amintirea ca pe o îmbogăţire interioară şi să-i deplângă, ea refuză orice amintire a lor. Moartea rămâne suspendată, fără a fi niciodată metabolizată. Tatăl e cel care a trădat-o, în acelaşi timp prin plecarea neaşteptată, cât şi prin faptul că a abandonat-o în mâinile mamei. Crezând că-şi izgoneşte tatăl, izgonind durerea, Marlene strânge din dinţi. Va face asta toată viaţa, mergând până la negarea oricărei legături afective.

Riscul de-a pierde e atât de strâns legat de iubire, încât Marlene refuză să mai iubească, până când devine chiar incapabilă. Această atitudine, semn aparent de forţă, denotă, de fapt, o suferinţă sfâşie-toare, care nu-i oferă nicio clipă de odihnă. Marlene luptă pentru a-şi ascunde angoasa. Cu trecerea anilor, reacţia de apărare devine un simptom, transformând-o pe Marlene într-un adult nevrotic, ale cărui excese nu reprezintă decât tentative repetate — şi *inconştiente* — de vindecare. Desigur, refuzând să iubească, Marlene îşi interzice o formă de fericire. Dar, într-un anumit stadiu al nevrozei, subiectul acţionează doar în funcţie de propria sa economie psihică, având ca unic obiectiv să meargă înainte fără a suferi. Nimic rezonabil în asta. Dar Marlene nici nu *rezonează,* se mulţumeşte să intre în *rezonanţă* cu propria viaţă interioară, afectivă şi emoţională, chiar dacă trece pe lângă viaţa adevărată. Interpretarea lumii trece la ea prin filtrul simţurilor exacerbate. Realitatea ameninţătoare e transformată, interpretată, uneori chiar suprainterpretată. Marlene se blindează, îşi fabrică un decor pe care-l numeşte viaţa ei, instalează acolo câţiva „actori“, care sunt femeile şi bărbaţii pe care îi întâlneşte, fermecaţi de elanul ei, nimic altceva decât o pulsiune de apărare împotriva angoasei. Până la dispariţie, a survolat oamenii, fără a se lăsa atinsă vreodată de ei.

Construcţia psihică a unei persoane oferă totdeauna imaginea unui trecut, care se înscrie într-un proces comparabil cu un *puzzle,* a cărui formă definitivă nu se obţine decât prin combinarea pieselor multiple. Cunoaştem câteva piese din *puzzle-ul* lui Marlene, dar altele

s-au rătăcit prin legenda ei, fapt care-i convine de minune. In cazul de faţă, doliul neconsumat după tatăl mort constituie o piesă, dar nu întregul *puzzle.*

In cabinetele noastre medicale, ni se întâmplă să întâlnim femei într-o astfel de stare psihică, supraexpuse la fobia iubirii, atunci când primele legături au fost depresive, maltratante, invocând teama de a fi abandonate, mai ales, în relaţia de maternitate. Observăm atunci că „transmiţătoarea de feminitate", pe care o incarnează de obicei mama, n-a putut/n-a ştiut să-şi facă datoria, sau n-a fost percepută ca atare de către copil. Marlene a avut parte, oare, de mai multe lacrimi decât de-o mamă? De mai multe abuzuri decât de răsfăţuri? Mama ei s-a pomenit oare, de una singură, atotputernică în faţa trupului unui copil pe care l-a putut manevra după bunul plac, fără ca un al treilea, tatăl, să-i împiedice excesele? Tabloul copiilor copleşiţi prezintă, în general, trăsături de maltratare identice cu ale copiilor neglijaţi. Angoasa infantilă, care a constituit germenele nevrozei isterice a lui Marlene, nu provine ea dintr-o poziţie maternă grijulie, dominată de o seducţie exagerată?

Să ai grijă de un copil nu e suficient, mai trebuie să-l şi înscrii într-o legătură simbolică faţă de altul care, beneficiind de un loc precis, devine personaj de referinţă. Aceste necesare relaţii simbolice permit punerea în scenă a situaţiei lui Oedip. Insă, în mod evident, Marlene n-a cunoscut scena respectivă. Atunci când raporturile de familie nu s-au înscris în roluri clar definite şi precizate, povestea devine confuză, perturbând construcţia copilului.

Marlene a fost, după toate probabilităţile, un copil supraexpus psihic, căci dispariţia tatălui şi a tatălui vitreg, rolul mamei, propria interpretare privind acele evenimente şi relaţii au făcut din ea o personalitate dominată de angoasa iubirii, a celuilalt, a relaţiei. A devenit o femeie fragilă, care şi-a mascat slăbiciunea prin posesivitate, înscenare, excese de orice tip, sprijinindu-se pe notorietate pentru a-şi hrăni simptomele isterice.

Sexualitatea ca efracţie

Din cauza acestei temeri de celălalt, Marlene transformă bărbaţii şi femeile în obiecte de recompensă narcisică: are nevoie de ei/ele, indiferent de apartenenţa lor sexuală. Ii ia pe ceilalţi, îi aruncă, îi transformă în oglinzi, care trebuie să reflecte o imagine mereu nouă a ei înseşi. Relaţiile devin prin asta imprevizibile, schimbătoare şi au

funcţia de-a o hrăni, de-a o ajuta să simtă o stare de confort, o stare narcisică pe care n-o poate găsi în sine însăşi.

Singurele relaţii durabile, de care Marlene se simte capabilă, sunt epistolare, ca acelea cu Erich Maria Remarque, adică virtuale şi, mai ales, virtuoase: în lipsa contactului fizic, rigiditatea emotivă a actriţei nu riscă să fie destabilizată — nici sufleteşte, nici trupeşte. Importantă nu e obţinerea plăcerii sexuale de moment sau a oricărui alt fel de participare, ci seducţia, punerea în scenă a acestei operaţii.

Femeile ca Marlene se tem, în primul şi-n primul rând, de supunerea în faţa dorinţei celuilalt, de dependenţa pe care o presupune plăcerea sau ataşamentul afectiv. Văzuţi prin prisma acestei fantasme infantile, toţi curtezanii ei sunt la fel. Marlene şi-a ales bine meseria: vigilentă, semeaţă, actriţă sută la sută, îşi incarnează perfect personajul, îl exprimă, chiar şi atunci când nu filmează. Viaţa ei e un cinema, fiecare bărbat e un film, ea alege unghiul camerelor de luat vederi şi ţine în mâini scenariul. Celălalt rămâne îndrăgostit, leşină, nu contează, Marlene nu cedează niciodată: e la un spectacol, rămâne la suprafaţa unei imagini, fără a pătrunde vreodată în profunzime. Bărbatul care trebuie cucerit nu prezintă interes decât în perioada efemeră a seducţiei. Sunt cunoscute preferinţele femeilor isterice pentru bărbaţii neputincioşi sau violenţi. Cei din prima categorie, fiindcă sunt maleabili, cei din a doua, fiindcă trebuie îmblân- ziţi şi, la fel ca şi ele, nu caută o relaţie de iubire, ci un raport de putere. Marlene, prin poziţia sa de vedetă, n-a trebuit să caute prea mult prin turma de masculi. O mulţime de bărbaţi, neputincioşi sau nu, îi stăteau la picioare, ceea ce o măgulea în ideea ei că partenerii există doar pentru a o sluji şi pot fi înlocuiţi. Ii alegea pe cei care-i acceptau înscenarea. Cu siguranţă că aceştia nu-şi închipuiau că vor fi eliminaţi atât de repede. Dar unii au fost, probabil, satisfăcuţi, căci ideea de-a te odihni, oricât de scurtă vreme, în braţele lui Marlene Dietrich probabil că îi încărca de puterea care le lipsea. Iar satisfacerea unei lacune narcisice poate înlocui fericirea, o vreme, ba chiar multă vreme, dacă ar fi să dăm crezare anilor de „fericire" la distanţă pe care-i evocă Erich Maria Remarque. Romancier, acesta probabil că avea o lume proprie, paralelă, o lume a scrisului din care se hrănea. N-avea nevoie ca Marlene să-i mobileze realitatea, visul îi era de-ajuns.

Dacă pentru femeia isterică obişnuită, celălalt reprezintă un actor secundar, care o scoate în evidenţă, celebritatea i-a înlesnit lui

Marlene incontestabil lucrurile. In ceea ce priveşte soţul, şi l-a ales admirabil. El nu există, e fantomatic, e absent. După ce i-a fost o vreme complice şi victimă a spectacolului, a lăsat-o să plece, fără a rămâne neconsolat.

Bătrâna isterică

Jocul teatral permanent al lui Marlene Dietrich urmează o logică psihică în parte inconştientă, care nu ţine seama de realitate şi nici nu se adaptează la ea. Traumatismele din copilărie, neelaborate, îi domină viaţa. Anii trec şi nimic nu se schimbă: isteria nu înseamnă o feminitate exacerbată, capabilă să evolueze, de pildă, spre rolul de bunică drăgăstoasă. Femeile „blindate“ în comportamente problematice îşi trăiesc povara anilor cu durere, căutând — în zadar — să oprească trecerea timpului. Incuiate în spatele meterezelor propriei logici, nimic nu le scoate din excesele lor şi nu le determină să judece. Pe plan afectiv, nicio viaţă conjugală stabilă nu e de presupus. E, totodată, exclus să se preocupe vreodată de problemele pe care le trăiesc. Se duc rareori pe la „doctorii cu capul“: oricum, n-au ce să le facă, îşi zic ele, atribuindu-şi o cunoaştere perfectă a ceea ce li se pare că simt. In schimb, îi copleşesc pe medicii tradiţionali, deoarece trupul le semnalează zgomotos deranjul psihic, prin simp- tome de toate felurile. Marlene constituie o excepţie la această regulă: nu se ştie să fi avut medic curant, cum n-a avut nici psihanalist.

Dar filmul merge înainte la infinit? Voinţa acestei femei era atât de puternică, încât nimeni şi nimic n-o puteau opri? Probabil. Suferinţa ei încearcă să evite orice tentativă de transparenţă: trebuie depuse toate eforturile pentru ca iluzia să dureze, în timp ce o terapie psihică ar risipi-o. Marlene, prizonieră a propriei imagini şi primă victimă a ei înseşi, ascunde o imensă suferinţă, slujindu-se de ultimele puteri pentru a rămâne pe scenă, când nu mai e decât o femeie bătrână, pe cale de-a aluneca în zona sordidului, ca atunci când lasă în urma ei tampoanele igienice, din dorinţa de-a convinge că mai e încă fertilă.

Chiar dacă înscenarea femeii care îmbătrâneşte e patetică, asta nu pune capăt nevrozei: niciodată Marlene nu se pune pe sine însăşi în cauză şi nu încearcă să se schimbe. Cu riscul de-a fi severi, nu vedem o dobândire de conştiinţă în tentativele sale de sinucidere, de la sfârşitul vieţii, ci iarăşi şi mereu o poziţie teatrală. De altminteri, chemându-şi fata în ajutor, îşi înscenează cu grandilocvenţă o moarte sordidă. Pentru a respinge ideea propriei monstruozităţi, inversează rolurile:

pozează în victimă a fiicei sale şi îşi asigură astfel, încă o dată, un destin grandios, o poziţie tragică. E unul dintre rolurile pe care le îndrăgeşte. Incă de pe vremea cinematografiei, că era târfă sau zeiţă, nu ştie să interpreteze decât extremele, femeie fantasmatică şi manipulatoare lipsită de scrupule: *Îngerul albastru.* In viaţă, frecventează drojdia lumii, sordidul o fascinează. Prostituatele, dispreţuite de societate, dar trăind de pe urma propriei sexualităţi, o atrag. In cadrul spectacolelor prin cabaretele rău famate, are totuşi grijă să-şi ia distanţele: dacă împrumută accesoriile travestitelor, o face doar din nevoia de-a filma, fiindcă ea, Marlene Dietrich, are un destin de vedetă. Iar vedeta e obligată să devore viaţa, pe nemestecate, pentru a nu fi ea însăşi devorată. Această apetenţă se manifestă în comportamentul ei alimentar, care trece, de asemenea, de la o extremă la alta. Se agită în jurul maşinii de gătit, mănâncă prea mult şi prea gras, apoi adoptă brutal un regim draconic. Alimentul, înghiţit sau refuzat, are aceeaşi soartă ca toate obiectele din mâinile lui Marlene: e constrâns s-o hrănească psihic, iar nu alimentar sau afectiv. Astfel, zona bucală, erogenă prin excelenţă, e, asemenea sexualităţii, maltratată, supralicitată. Aceste comportamente sunt, desigur, arătate provocator, căci esenţialul e să le oferi celorlalţi o imagine puternică.

Insă funcţionarea respectivă e imposibilă, odată cu venirea bătrî- neţii: la 80 de ani, nu mai poţi să fii, în acelaşi timp, regină şi depravată, să dai banchete fastuoase şi să-ţi păstrezi talia zveltă. Marlene o simte, mai mult decât îşi dă seama efectiv, şi se scufundă în consumul de alcool şi medicamente, care ia o amploare sporită, necesară pentru a-i permite să nu-şi pună prea multe întrebări despre sine însăşi. Beţia prin intermediul psihotropelor ia locul beţiei psihice. Marlene n-a ştiut să se adapteze, să devină o doamnă în vârstă sau chiar o vedetă în vârstă, deşi nenumăratele personaje pe care le-a interpretat ar fi putut-o amăgi în legătură cu aptitudinile ei de-a prelua diverse roluri, de a-şi juca plasticitatea psihică şi fizică. Viaţa unei isterice, în mod paradoxal, nu e un film care i-ar permite actriţei libertatea de-a întrerupe filmările: isterica e prizoniera admiraţiei pe care o citeşte în privirile celor pe care-i obligă să-i fie spectatori; ea depinde de privirile lor. Drama bătrâneţii lui Marlene nu stă, aşadar, în faptul că apropiaţii i-ar dărui mai puţină iubire — ea niciodată n-a căutat iubirea —, ci că are mai puţini spectatori împrejur, iar aceştia sunt doar membrii familiei. Amanţii ei, în ciuda fascinaţiei în care i-a

învăluit multă vreme, au sfârşit prin a se îndepărta. Doar Maria rămâne: copilul, în ce-l priveşte, n-are opţiunea de-a pune capăt relaţiei.

Maria ar fi putut culege roadele vârstei sale atrăgătoare: ar fi fost de-ajuns ca tinereţea sau farmecul ei să capteze privirile îndreptate spre Marlene, iar ura actriţei ar fi fost pe măsura acestei insuportabile frustrări. Ea scrie despre sine însăși, în biografia consacrată mamei[11], că nu era prea frumoasă. Această situaţie a fost spre norocul ei. Fără îndoială, nu s-a urâţit, dar s-a aranjat să treacă neobservată, într-un fel de transparenţă care putea s-o apere de privirea furioasă a mamei.

Marlene nu va suporta să îmbătrânească decât sub imperiul alcoolului sau al tranchilizantelor, o variantă frecventă la personajele care au ales să-şi joace viaţa, în loc să şi-o trăiască pe deplin. Căci refuzul de-a fi ceea ce eşti face, în anumite momente de luciditate, mascarada insuportabilă. Vedetele odinioară adorate sunt mai expuse decât celelalte femei, atunci când îşi pierd puterea seducţiei. îşi interpretează bătrâneţea ca pe un eşec, iar sinuciderea le poate părea singura ieşire din scenă suportabilă.

Seducţia în acţiune

Maternitatea îi oferă lui Marlene Dietrich încă o scenă de teatru. în primii ani, Maria e manipulată pentru a reflecta puterea mamei, redusă oarecum la funcţia de oglindă. îndemnată să tacă din gură, să stea acasă, pentru a nu încurca prea mult cursul magic şi nemaipomenit al vieţii actriţei, e expusă ca un trofeu, îndată ce apare publicul. Fetiţa etalată ajută la „o relaţie bună“: Fecioara și copilul, în imaginarul colectiv, reprezintă o imagine frapantă. Tot așa cum amantul punea în evidenţă femeia, Maria pune în evidenţă mama, talentul ei de-a fi mamă. în public, e copleşită afectiv, îndemnată să strălucească, adorată pe cât posibil şi acoperită de cadouri, în mod grotesc, ba chiar jenant pentru ceilalţi de faţă, uneori, conştienţi că spectacolul se datorează prezenţei lor. în particular, dimpotrivă, Maria suportă răceala şi distanţa. Cu singura excepţie când Marlene află că fata ei a obţinut un rol: succesul declanşează atunci o înflăcărare de care Maria poate profita o scurtă vreme, primind din par- tea mamei un contact real, chiar dacă lipsit de o veritabilă afecţiune. Spectacolul

---

11 Maria Riva, *Marlène Dietrich par sa fille,* Paris, Flammarion, 1993.

mamei fericite o umple de viaţă şi îi permite să se simtă din nou legată de ea. Marlene simte nevoia să fie văzută de cineva cum izbândeşte, iar Maria simte nevoia să-şi vadă mama plină de viaţă. Târgul e meschin, dar câştigul e reciproc. Maria scoate din această relaţie patogenă un fel de beneficiu secundar, care constă în tentativa de-a obţine *o fărâmă de bunătate,* acolo unde ea nu există.

Marlene îşi cheamă fiica lângă ea, îndată ce e cuprinsă de un deficit narcisic, îşi teatralizează atunci declaraţiile de iubire, e deplin dedicată rolului matern. După ce imaginea reflectată de oglindă o linişteşte, o îndepărtează pe Maria, care e redusă astfel la situaţia episodică de perfuzie narcisică. Faptul că-i trimite fotografii cu ea ca divă, semnate „Marlene“ şi nu „Mama“, dovedeşte limpede că nu se consideră mama sa: în lumea ei, adulţii nu stau de-o parte, iar copiii de cealaltă; există Dietrich de-o parte şi tot restul lumii, căreia fiica ei îi aparţine, de cealaltă. Maria e supusă unei alternanţe permanente de efuziuni grandilocvente şi răceală, un fel de duş scoţian afectiv. E o minune că a scăpat ea însăși de tulburări psihice, cum ar fi retragerea relaţională, inhibiţia masivă sau chiar nebunia.

Mamele ca Marlene, împinse de exces, pot să-şi erotizeze foarte repede gesturile de îngrijire a copilului, băieţel sau fetiţă, prin mângâieri prelungite, strângeri în braţe sufocante, care nu conţin nimic jucăuş, în privat sau în public. O mamă, în mod normal, îşi răsfaţă copilul cu o iubire controlată, mângâierile ei sunt lipsite de caracter sexual: alintă fără a excita. Cea care nu știe să respecte o asemenea prudenţă devine abuzivă. Atunci se poate vorbi de legături incestuoase, de caracterul excesiv erotizat care oferă un mediu de permanentă intruziune, de viol psihic. Faptul că Marlene îi cere fiicei să-i lege faşa pe sâni — zonă erogenă evidentă — confirmă ambiguitatea legăturilor dintre ele. Marlene nu-i permite niciodată nimănui să se amestece în relaţiile cu fata ei. Fie că rămâne între patru ochi cu ea, fie că afişează în faţa tuturor exclusivitatea relaţiei dintre ele, în ambele cazuri conferă o imagine incestuoasă legăturii lor.

Inconștiente de nevoia de intimitate a copilului, mamele isterice îl îngrijesc fără nicio empatie, adică fără să ţină seama de nevoile lui reale. Trupul copilului devine obiectul lor. Din acest punct de vedere, se atinge culmea atunci când Marlene îi răspunde „Tu eşti a mea“ fetei care o întreabă care-i e patria. O înscrie nu într-o cultură sau într-o societate, ci exclusiv în dorinţa ei de posesie. Se impune ca mamă pe

întregul pământ, dincolo de care fata ei nu poate merge: „Eşti nimic fără mine“, ar putea zice. Acest mesaj e de-o mare violenţă. S-o lase pe Maria să trăiască în mod autonom înseamnă pentru Marlene să-şi piardă propria identitate, ba chiar propria existenţă. Dincolo de isterie, se pot vedea în această legătură incestuoasă trăsături de perversitate: anulat în propriile nevoi, copilul devine o jucărie, un obiect al plăcerii. Nu mai e vorba de a-l copleşi cu atenţia, ci de a-l exploata.

Cu acest corp-obiect pe care l-au zămislit, mamele ca Marlene fac tot ce vor, refuzând să-l considere în diferenţa sa, inclusiv la apariţia perioadei de adolescenţă. Ele îşi închipuie sexualitatea fiicei într-un ritm care nu-i aparţine, fără a-i respecta pudoarea, comunicându-le celorlalţi informaţii cu caracter intim (data menstruaţiei, de pildă). Foarte curând, şi desigur fără a-i cere părerea, ele îi aleg un partener, de parcă şi-ar fi ales lor înseşi o pereche de pantofi. Nu-i recunosc dorinţele, decât pe aceea de-a le privi, cu ochii ţintă, tot pe ele. Marlene îi cere Mariei să se dezlănţuie sexual, să se culce cu toţi soldaţii, cum a făcut şi ea. Paroxismul e atins atunci când interferenţa se produce prin fapte, nu prin vorbe, iar propria sa amantă se strecoară în patul Mariei — dacă n-ar fi scris-o chiar ea, am fi zis că-i doar o bârfă.

Copilul scăpat ca prin minune

Găsim la Maria, care până la urmă a reuşit să iasă teafără dintr-o asemenea „educaţie“, din câte se pare, forţa fantastică de care dau dovadă anumiţi copii confruntaţi cu adversităţile. Cyrulnik ar numi- o „rezilienţă“, dar noi putem considera, pur şi simplu, că au scăpat ca prin minune, întrucât au depăşit efectele distructive ale deficienţei parentale. Aceşti copii dezvoltă o formă de precocitate, în măsura în care, pentru a supravieţui, înţeleg foarte devreme — prea devreme — mecanismul de funcţionare al părinţilor. îşi păstrează o hipervigi- lenţă faţă de ei, învaţă să descifreze starea emotivă a tatălui sau a mamei, pentru a se ascunde în caz de pericol sau, dimpotrivă, pentru a-şi face apariţia, atunci când pot spera să primească nişte cioburi de iubire. Obligaţi să se adapteze la excesele părinţilor, îşi dezvoltă diverse strategii pentru a menţine fragmente de relaţii pozitive cu ei, care să le dea iluzia că sunt importanţi în ochii acestora. Fără a se lăsa păcăliţi de un asemenea surogat, preferă această viaţă nefericită alături de ei, decât nimic. Unii rămân marcaţi de o astfel de copilărie, devenind personalităţi grave, destul de enigmatice, controlându-şi expresia feţei, rezultat al strategiei de neutralitate relaţională la care au recurs şi care

i-a salvat.

Maria, în ce-o priveşte, a fost recunoscută de mama sa, chiar dacă era vorba de-o recunoaştere intermitentă, şi a avut fără îndoială, sperăm, anumite beneficii de pe urma situaţiei sale: e totuşi un lucru formidabil să fii fata lui Marlene Dietrich! Cu siguranţă, a dezvoltat o inteligenţă rară, privitoare la relaţia cu celălalt. Probabil că a resimţit, de asemenea, în afara privirilor mamei, momente de tandreţe şi întâlnire efectivă cu alte modele de referinţă, printre care tatăl ei şi mama vitregă, cu care i se întâmpla să-şi petreacă vremea, atunci când Marlene se sătura de ea. Căci, pentru a avea atâta energie şi o asemenea structură de protecţie, cu siguranţă trebuie să fi întâlnit nişte buni locţiitori de părinţi, care te învaţă un alt mod de relaţionare, unde ai un rol demn. Norocul Mariei a fost că, în ciuda teribilului său ascendent, Marlene era prea ocupată pentru a fi omniprezentă: avea cariera, turneele, atâtea prilejuri pentru ca fiica ei să descopere alte tipuri de relaţii umane. Fără îndoială că, mulţumită acestor împrejurări, Maria a putut găsi resursele pentru a iubi şi a deveni o mamă iubitoare.

Desigur, Maria a trăit o perioadă dureroasă, mai ales înainte de intrarea în maturitate, perioadă complexă, în care se pare că i-a fost frică să nu devină ca mama ei. Mai întâi, a fugit de această imagine, refugiindu-se în droguri şi alcool, două elemente furnizoare de iluzii care i-au permis o vreme să nu se prăbuşească sub greutatea unei moşteniri strivitoare. Dar a hotărât să înfrunte realitatea, aceea a mamei, precum şi poziţia sa de fiică, şi a ştiut să înalţe fruntea, atunci când alţii îşi pierd viaţa pe asemenea cărări. După ce-a devenit soţie şi mamă, a trebuit să se înhame la o încercare la fel de grea: să-şi ţină mama la distanţă. Probabil că a găsit în soţul său un bărbat destul de puternic pentru a o bloca pe Marlene, fără a rupe complet legăturile cu ea. Căci e o iluzie să fugi la mii de kilometri de părinţii nefaşti, dacă n-ai capacitatea psihică de a-i pune la punct.

Isteria la cinematograf

Meseria de actriţă i-a permis lui Marlene să-şi trăiască din plin isteria, la lumina zilei. Nevroza sa probabil că a constituit un avantaj în ochii anumitor regizori: o femeie care se consideră vedetă şi interpretează acest rol chiar şi în viaţa cotidiană denotă o bună actriţă. Publicul a răspuns la nevoia ei frenetică de-a fi văzută, căci o singură privire nu-i era de-ajuns. O femeie cu manifestări isterice poate

practica orice meserie, important pentru ea e doar să joace mereu un rol. Şi există anumite spaţii în care reprezentaţia constituie o *stare de drept.* In acest sens, ecranul cinematografului, care atrage şi captivează privirile celor mulţi, nu poate decât să fascineze asemenea personalităţi.

Demonul Marlene n-a fost în stare să se dăruiască, să fie generoasă şi a luat câte ceva de la toată lumea, fără a da niciodată nimic cuiva. Intr-un anumit fel, a avut norocul de-a găsi filmul ca soluţie pentru nevroză: fireşte, cu o asemenea meserie, şi-a întreţinut filmul interior, dar e foarte probabil că ar fi trăit într-o mare disperare, fără această formă de canalizare a suferinţelor.

Dar îngerul Marlene n-a incarnat oare, în mod extraordinar, rolul la care ne aşteptam din partea ei, atunci când, stând cu ochii lipiţi de ecran, nu voiam decât un singur lucru: să visăm?

Văzută „din avion" şi de pe pânza ecranului, viaţa lui Marlene e un model de reuşită, într-un stil care i-ar plăcea foarte mult, dacă s-ar întoarce printre noi s-o admire. Frumoasă, întruchipare perfectă şi etern tânără a dorinţelor, obiect al cărţilor biografice, al admiraţiei, dorinţa ei cea mai fierbinte s-a împlinit: e nemuritoare.

Josephine Baker (1906-1975): O rezistentă

Josephine Baker a contribuit mai mult la diminuarea mentalităţilor rasiste şi la apărarea cauzei femeilor decât numeroşi teoreticieni respectaţi. Liberă şi iconoclastă pe scenă, la fel ca şi în viaţă, a ştiut să se arate senzuală şi provocatoare, fără să decadă într-un erotism vulgar. înarmată doar cu îndrăzneala, a debarcat în Franţa cu speranţa de-a face carieră în musical şi a sfârşit prin a se lupta pentru valorile în care credea: rezistentă distinsă, de-a lungul celui de-al Doilea Război Mondial, şi-a consacrat bunurile artistice edificării unei lumi mai bune şi construirii unui model în miniatură, pe domeniul ei de la Milandes, arcă multietnică şi bază de agrement pe care a încercat s-o pună la dispoziţia marelui public, în afara cortegiului de copii adoptaţi. Josephine Baker a fost o „militantă din instinct", a trăit în funcţie de convingerile ei umaniste, fără a se lăsa condusă de vreo morală ori influenţată de privirile celorlalţi. A înţeles să dovedească valabilitatea visului ei de înfrăţire universală la Milandes şi nu şi-a pierdut credinţa, atunci când proiectul existenţei sale a ruinat-o, după vreo douăzeci de ani. Semn că iubirea de viaţă o propulsa în mai mare măsură decât utopia, a reuşit să-şi salveze copiii din marasmul de pe

urma căruia ar fi putut suferi şi a rămas până la capăt o mamă energică şi o vedetă inepuizabilă.

O copilărie în stilul Cosette

Freda Josephine McDonald se naşte la 3 iunie 1906 la Saint Louis (Missouri), dintr-un tată alb şi o mamă negresă. Artişti în mizerie, oferindu-se mereu să ţină lecţii private, cei doi se despart un an mai târziu. Mama lui Josephine va avea trei copii cu un alt bărbat: Richard, Margaret şi Willie Mae, fără a parveni la o situaţie socială mai senină. Josephine e încurajată de mică să trăiască din ce se nimereşte, pe străzi, o iniţiere dură, care o lămureşte foarte devreme asupra sorţii care-i aşteaptă pe negrii dintr-o Americă în care răzvrătirile sociale sfârșesc adeseori într-o baie de sânge. La 10 ani, face primul ei dolar, câştigând un concurs de dans, şi întrevede speranţa unei vieţi mai bune, dar mama îi pregăteşte altă soartă: pentru a despovăra bugetul familiei, o mărită forţat cu un bărbat violent. Josephine, în vârstă de abia 13 ani, nu e genul de om care să se lase brutalizat. Un an mai târziu, fuge de-acasă, după ce şi-a doborât călăul, şi supravieţuieşte din expediente mărunte, pe ici, pe colo. Norocul îi surâde curajoasei fete, atunci când se întâlneşte cu Jone's Family Band, o familie de cântăreţi şi dansatori, care o iau într-un turneu. Al doilea soţ, Willie Baker, al cărui nume îl va păstra, o zăreşte pentru prima dată la Philadelphia, pe când se zbânţuie, îşi umflă obrajii şi-şi învârte ochii mari prin cap. Așa s-a născut stilul Baker: un dans sexy şi, totodată, plin de bufonerie. După doi ani de căsnicie, Josephine hotărăşte să-şi încerce norocul la New York şi îşi părăseşte bărbatul. Are parte de-o primire ostilă: negrii nu-şi găsesc aici locul, nici pe scenă, nici în viaţă. Dar Josephine insistă. Din poziţia de costumieră a primei trupe de negri de pe Broadway, îşi aşteaptă ora succesului. Care nu întârzie să apară: în ziua când o dansatoare se îmbolnăveşte, Josephine îi ia locul pe nepregătite. Succesul e total, iar Josephine se pomeneşte în situaţia de-a propune un nou spectacol, *Chocolate Dundies,* a cărui vedetă este ea însăşi. în 1925, scăpată de viaţa pe străzi şi de ura rasistă, câştigă 150 de dolari pe săptămână, o sumă care îi permite să trăiască aproape ca o mic-burgheză. Dar atunci când, într-o seară, consiliera artistică a teatrului Champs-Elysées, în călătorie de explorare prin Statele Unite, îi propune un contract la Paris, ea nu ezită. A auzit de Turnul Eiffel, n-are nimic de regretat în America: părăseşte totul.

Gloria unei franţuzoaice

Pentru teatrul Champs-Elysées, pariul e îndrăzneţ: un show cu un asemenea dans „împleticit“ care se numeşte „charleston“ şi cu sânii goi — şi-ncă ai unei negrese — asta da curaj! Autorii *Spectacolului de revistă neagră* au trebuit să insiste pentru a o convinge pe Josephine: „Goală, dar neagră, e ca şi cum ai fi îmbrăcată.“ Noua colaboratoare a înţeles îndată despre ce e vorba. Pentru a învinge prejudecăţile, va trebui să şocheze prin exagerare şi provocare, chiar suportând o anumită condescendenţă: „Negresa“ era pe-atunci un animal ciudat. Dar ea acceptă, pentru o vreme, rolul de „primitivă drăguţă“. La vremea potrivită, va dovedi că şi „Negresa“ ştie să gân- dească.

Premiera are loc la 2 octombrie 1925, în faţa unei săli arhipline. La ieşire, mulţimea de spectatori are păreri împărţite: în timp ce bărbaţii entuziaşti aplaudă noutatea, spiritele reacţionare manifestează, în faţa teatrului, împotriva spectacolului „pornografic“, cu strigăte de „Porcărie scandaloasă!“ Dar Josephine Baker s-a lansat. In anul următor, e vedeta spectacolului de la Folies-Bergère, *La Folie du jour,* care o va imortaliza încinsă cu o sugestivă centură de banane — „costum“ a cărui idee i-ar fi venit lui Cocteau, unul dintre cei dintâi spectatori. In orice caz, va hrăni fanteziile unor Picasso, Philippe Soupault sau Man Ray, în timp ce Georges Simenon devine secretarul şi amantul dansatoarei, iar Jean Gabin partenerul ei într-un film uitat, *La Sirène des tropiques.* Josephine ilustrează o voinţă şi o rezistenţă fizică de excepţie, înşirând spectacol după spectacol, în Franţa şi în străinătate, dar nu lasă deoparte nici câteva filme, rămase fără prea mare succes *(Zouzou* de Marc Allégret, în 1934, *Princesse Tam-Tam* de Edmond T. Greville, în 1935, *Moulin-Rouge* de Yves Mirande, în 1940, sau *Fausse Alerte* de Jacques Baroncelli, în 1945). Primul turneu european e organizat de un oarecare Pepito, un italian mai mult sau mai puţin gigolo, dar plin de idei şi ambiţii în slujba celei care îi va fi parteneră între 1926 şi 1936. La începutul anilor ’30, într-o Europă în care se coace fascismul, Josephine aruncă seminţe de scandal peste tot pe unde trece, aproape goală şi voit provocatoare: Paul Derval, directorul de la Casino de Paris, i-a oferit un leopard pentru a-şi înveseli show-ul, şi ea îl plimbă uneori în lesă, pe Champs-Elysées! Accesoriu profesional, ori cadou de la amant? Nu se ştie. Lumea a zis că-i nimfomană, ceea ce fiul ei salută cu umor în biografia pe care i-a scris-o: „Dacă a avut mulţi amanţi, îmi vine să zic: bravo ei!“ Forţa şi

senzualitatea sa pot stârni într-adevăr imaginaţia. Petrecăreaţă incorigibilă, muncitoare înverşunată, artista îşi ascunde iubirile într-o vilă din Vésinet, deja cu reputaţia de vedetă la fel de răs- pândită ca şi Mistinguett, pe care o pune în umbră și care o urăşte, în virtutea rivalităţii artistice, dar şi al prejudecăţilor rasiste.

In 1931, Josephine lansează şlagărul etern *J'ai deux amours* (Am două iubiri — „ţara mea și Parisul"), compus pentru ea de Vincent Scotto. Prima iubire vrea s-o cucerească, tot așa cum a cucerit şi Europa. In 1936, merge în turneu în Statele Unite. Dar gândirea liberă şi spiritul decadent nu sunt apreciate de cealaltă parte a Atlanticului. Şi apoi, exilându-se, cântăreaţa şi-a trădat patria: are un eşec. Aventura pune capăt primei iubiri, ca şi relaţiei cu Pepito. Revenită în capitala franceză, în 1937, Josephine l-a înlocuit urgent cu Jean Lyon (Levy pe adevăratul său nume), bărbat chipeş şi fondator al lanţului de cofetării „Coţofana care cântă." Se mărită cu el şi, pentru a întoarce spatele unui trecut încheiat, îşi ia cetăţenia franceză.

O femeie angajată

Căsnicia nu durează decât trei ani, dar constituie începutul angajării politice a lui Josephine Baker. Reputaţia ei artistică e suficient de solidă ca să-şi poată apăra convingerile şi să se angajeze în favoarea unor cauze îndrăgite. Mai întâi, militantă împotriva antisemitismului în plin avânt, aderă la Liga de luptă împotriva pogromurilor, creată în 1927. Ulterior, va sprijini orice luptă antirasistă, în Europa, ca şi dincolo de Atlantic, unde va participa la marşul lui Martin Luther King, la 28 august 1963. Gaullistă de la bun început, va ţine să se delimiteze de ideile stângii. In septembrie 1939, pe când triumfă la Casino de Paris în spectacolul de revistă *London,* se înscrie în Crucea Roșie, precum şi în rândurile Rezistenţei antifasciste. Domeniul de la Milandes, o imensă proprietate recent cumpărată în Dordogne, îi slujeşte de cartier general. Instalează acolo o staţie radio pentru a ţine legătura cu Rezistenţa, care se organizează, şi ascunde acolo întreaga familiei a soţului său, în ciuda divorţului din 1940, înainte de-a o ajuta să fugă de pe teritoriul francez. La prima chemare a generalului De Gaulle, pleacă la Londra. Spioana neagră, pe care nimeni n-o bănuieşte, fiindcă e prea bătătoare la ochi, e trimisă în misiune, în Africa de Nord, în Portugalia, iar informaţiile confidenţiale, scrise cu cerneală simpatică, le transportă ascunse în sutien! Generalul De Gaulle îi oferă personal decoraţia Crucea Lorraine şi, după război, o medalie a

Rezistenţei, precum şi insigna Legiunii de Onoare. Căci Josephine Baker şi-a pus inclusiv talentul artistic în slujba moralului trupelor, mergând să cânte în Libia, în Siria şi în Palestina, în calitatea ei de sublocotenent al trupelor feminine de aviaţie! A venit, totodată, pe urmele eliberării progresive a Franţei, susţinând câte un concert pe scena fiecărui mare oraş recucerit şi, oricât ar părea de bizar, a cântat la lagărul de concentrare de la Buchenwald, în „sala intransportabililor“. Imaginile ororii i se întipăresc adânc în suflet şi o întăresc în nevoia de-a milita pentru demnitate umană, justiţie şi pace. Intâmpinată la Paris ca un erou naţional, sărbătoreşte cu demnitate armistiţiul, oferind de-a lungul câtorva săptămâni spectacole gratuite prin teatre şi restaurante, pe unde se nimerea. Acest temperament nărăvaş, mereu înclinat să cânte, să danseze şi să sărbătorească viaţa, îl seduce pe un jazzman prestigios, fostul violonist clasic de renume, Jo Bouillon, care dirijează noua orchestră a interpretei. In 1947, acesta devine al treilea şi ultimul ei soţ. Amanţii frumoasei artiste vor continua să se perinde, dar Jo îmbrăţişează cauzele durabile ale partenerei sale, cele mai înţelepte, care sunt uneori şi cele mai nebune. împreună cu el va munci ea la construcţia lumii pe care o visează: un spaţiu în care diferenţele să coexiste fără violenţă, printre oameni ca şi printre animale, un fel de Arcă a lui Noe exemplară, amplasată pe domeniul de la Milandes.

Aventura de la Milandes

Visul lui Josephine — care a fost marcată încă din copilărie de scenele de violenţă rasistă şi destul de informată în legătură cu nedreptăţile din lume, întrucât le-a parcurs — va deveni realitate la Milandes. Intre 1947 şi 1967, vedeta împreună cu soţul ei strâng milioane, cu care ar fi putut zburda şi trăi senin până la capătul zilelor, dacă asta şi-ar fi propus: Josephine acumulează turneele, stagiunile din cabaretele pariziene, înregistrează discuri, acceptă invitaţiile din partea guvernului algerian sau cubanez, ca şi acelea ale prietenei sale Jackie Kennedy. Dar construcţia unui adevărat stat în stat, în inima regiunii Dordogne, îi înghite toate resursele.

Prima etapă a acestui proiect grandios: constituirea unui *Rainbow Tribe,* „Tribul Curcubeului“, reunind copii din toate ţările, toate culorile şi toate religiile. Adopţia devine obligatorie. Cu atât mai mult, cu cât, spitalizată lungă vreme după naşterea unui copil mort, în 1941 — nu se cunosc informaţii în legătură cu tatăl —, Josephine a

suferit o uterectomie şi ştie că nu va fi niciodată mamă biologică. Susţinân- du-i proiectul, Jo Bouillon nici nu bănuieşte că primii doi orfani, adăpostiţi în 1954, se vor vedea curând înconjuraţi de alţi opt, şase fraţi şi două surori, adică un trib de zece copii. Din turneul ei în Japonia, Josephine nu s-a mulţumit să-l aducă pe Akio, după cum s-au înţeles; n-a rezistat să nu-l îmbarce şi pe micul Jeannot! Unul e budist, celălalt şintoist. Vor urma, în ritmul turneelor, Luis, un negru columbian, trei francezi de credinţe diferite: Jari, un protestant de origine finlandeză, Jean-Claude, un catolic de origine franceză, şi Moise, un evreu de origine israeliană, apoi, în 1956, Brahim, zis „Brian", musulman născut în Algeria, Marianne, născută şi ea tot acolo, în timpul războiului, din mamă franţuzoaică, şi, în 1959, Mara, un indian din Venezuela, Koffi, un ivorian, precum şi doi francezi de origine metropolitană, Noël şi Stellina. Nu trebuie să vedem în asta o boală, ci rezultatul unei sensibilităţi exacerbate: Josephine se uită în ochii copiilor şi nu se poate stăpâni. Lor li se adaugă o mulţime de animale din toate speciile, domestice, ca şi sălbatice (un şarpe boa, mai ales, care se rătăceşte prin sat şi nu va mai fi găsit...).

Pentru a se ocupa de toată lumea asta şi a administra domeniul, Josephine Baker s-a înconjurat de un personal numeros, preceptori, dădace, grădinari, angajaţi de fratele ei, Richard, şi de sora ei, Margaret, care încearcă zadarnic să ţină o socoteală bugetară. Căci Josephine vrea să nu le lipsească nimic copiilor şi se arată de o generozitate debordantă. Ceea ce s-a numit megalomania ei nu se opreşte la cercul familiei. Creează în jurul castelului din Milandes un centru turistic, al cărui succes e naţional: trei sute de mii de vizitatori pe an, cărora li se adaugă taberele de vacanţă ale copiilor defavorizaţi. Trage conducte de apă şi curent pentru tot satul, construieşte o piscină, un hotel, deschide magazine, o cârciumă... Gilbert Bécaud, Hervé Vilard sau Dalida, care vin să se odihnească la ea, cântă uneori acolo. La 40 de ani, Josephine rămâne o profesionistă a scenei, dar trăieşte cât mai mult posibil la Milandes, între organizarea serbărilor colective şi grijile unei mame foarte ocupate.

Intr-o carte, fiul ei Brian a evocat-o cu tandreţe pe această „mamă ciudată". Ca exemplu de ciudăţenie, a ţinut să-i ducă pe copii peste tot, prin marile magazine, în lumea largă, să-i menţină cu orice preţ în legătură cu cultura lor de origine. Josephine rămâne totuşi o mamă în limita normelor obişnuite: pregăteşte mese pantagruelice

pentru familionul ei, alintă pe unul, ceartă pe altul, îi educă pe toţi. Ii obligă să respecte fără concesii valorile morale pe care ea le apără, iar pedepsele vin fără excepţii în caz de laşitate, egoism sau necinste, minciuna reprezentând cel mai grav păcat în clasamentul lui Baker. Dacă la Milandes copiii trăiesc la adăpost de restul lumii, Josephine îi pregăteşte pentru imensa junglă de-afară, în timpul unor „ospeţe-lecţii", în care abordează subiecte de actualitate, tensiunile internaţionale sau rasismul, de pildă. Ii îndeamnă să-şi aleagă meserii fără vreo legătură cu showbizul (ei se vor conforma) şi vor trece ani buni până când copiii vor descoperi epoca în care mama lor ţinea prima pagină a ziarelor, cu sânii goi şi centura de banane în jurul taliei. Cântăreaţa închide televizorul, îndată ce vine vorba despre trecutul ei. Artistă, da, neruşinată, nu. De altfel, maturitatea a schimbat-o pe „fetişcana sălbatică" în „diva cu furou".

Deşi Tribul Curcubeului stârneşte unele suspiciuni prin sat, lumea se obişnuieşte: fără Josephine, Milandes ar fi rămas o comună părăsită, ca atâtea altele. Chiar şi în ziua de azi, castelul găzduieşte un muzeu Josephine cu care se mândreşte. Totuşi, sfârşitul aventurii de la Milandes nu prevestea un asemenea omagiu.

1968: „mascarada"

Faimoasa expresie a generalului De Gaulle, despre Franţa anului 1968, caracterizează destul de bine viaţa cântăreţei din acea perioadă, iar gaullista necondiţionată care era n-ar fi renegat acest termen. Câţiva ani mai devreme, plecarea soţului ei la Buenos Aires, unde urma să deschidă un restaurant, ar fi putut să-i pară un semnal de alarmă: obosit de această harababură cu copii şi cheltuieli enorme, presimţea falimentul moşiei şi s-a enervat vreme îndelungată pentru faptul că Josephine făcea totul doar după capul ei, după visul ei, departe de orice argument financiar. Intrarea la Milandes costa simbolic, doar câţiva franci, iar musafirii cu titlu gratuit erau o mulţime. Plecat în 1961, Jo Bouillon se întoarce de fiecare dată când moşia e în pericol şi continuă să-i protejeze pe copii, fără a-şi condiţiona sprijinul financiar. Richard şi Margaret încearcă să aibă grijă de averea surorii lor, dar fără a reuşi să evite catastrofa: domeniul trebuie vândut.

Cu câteva săptămâni înaintea sfârşitului, Brigitte Bardot, în numele cauzei animalelor, lansează un impresionant apel la solidaritate pentru a salva „visul", în timp ce Trigano, alias „M. Club Med" îi propune să răscumpere arca din Dordogne. Josephine rezistă

până la capăt. Speră să apară vreun sponsor, vreun salvator, face apel la însuşi De Gaulle. In zadar. Luată pe sus de pe moşie, într-o groaznică zi din vara anului 1968, după ce toate bunurile au fost vândute la licitaţie, e victima unei crize cardiace. Dar reia repede controlul situaţiei şi îşi instalează tribul la Saint-Germain-en-Laye, mulţumită banilor obţinuţi din vânzarea domeniului de la Milandes. Nici pomeneală să reducă însă cheltuielile!

Pe vremea când tineretul francez se revoltă, Josephine îşi înscrie copiii la instituţii iezuite severe. Ţinuţi mereu departe de necazurile părinţilor, precum şi de grijile materiale, ei nu înţeleg nimic din mutarea în trombă, la începutul anului 1969, în costisitorul Hotel Scribe, apoi la Grand Hotel, lângă Operă, care oferă preţuri preferenţiale pentru clienţii faimoşi. Totuşi, copiii sunt cei care vor avea iniţiativa prudentă de-a nu mai lua în fiecare zi dejunul costisitor de la Café de la Paix! La sfârşitul anului 1969, o nouă mutare aduce familia într-un vast apartament de pe bulevardul MacMahon. Josephine, având deja 63 de ani, hotărăşte să se reapuce de lucru, pentru a câştiga bani. Prietenul Jean-Claude Brialy, tutorele neoficial al copiilor, o ia ca asociată la Cabaretul la Goulue, unde lansează un nou show, simpatic şi *glamour.* Din păcate, vremea comediei muzicale a cam trecut. Şi chiar dacă Josephine Baker a făcut un viraj artistic la începutul anilor ’50, deja la începutul anilor ’70 lumea se dă în vânt după Janis Joplin şi Marianne Faithfull. Frumoasa negresă nu mai e în vogă.

Salvată de prinţesa Grace de Monaco

In acelaşi an, în timpul vacanţei de vară de la Monte Carlo, Josephine reîntâlneşte o compatrioată, artistă ca şi ea, venită adeseori s-o aplaude, prinţesa Grace. Plină de amabilitate, aceasta înţelege că biata cântăreaţă a ajuns la fundul sacului, ţinându-şi copiii feriţi de griji, şi că spectacolul de iluzionism e pe sfârşite. Ii propune să se mute într-o superbă vilă de la Roquebrune-Cap-Martin şi la schimb — oferta e cu adevărat generoasă — să participe la câteva gale de caritate în favoarea Crucii Roşii. Copiii săi, dintre care cel mai tânăr are 10 ani, merg la şcoală alături de micuţii prinţi. Ei îşi trăiesc la Rocher tinereţea în puf, cu o indiferenţă care o scandalizează pe mama lor. Muzică dată la maximum, de dimineaţa până seara, blugi trapez, dezordine groaznică: lui Josephine i se pare că vede în acest comportament adolescentin spectrul revoluţiei. Perioada asta e greu de suportat

pentru o femeie care s-a construit prin muncă pe brânci şi umilinţă.

Atunci când i se oferă prilejul, Josephine Baker mai organizează spectacole la Paris sau merge în turneu, mai ales în Statele Unite unde, în 1973, i se atribuie o ultimă mare iubire, pentru un colecţionar de artă american. Grace de Monaco e cea care face aranjamentele ca ea să-şi reia cu demnitate activitatea, în 1975, la Bobino. La exact cincizeci de ani de la sosirea la Paris, Josephine Baker urcă din nou pe scenă, aclamată de un public fierbinte şi lansată de aprecierile critice ditirambice. O întoarcere triumfală, dacă se poate spune astfel! Intr-o frumoasă zi de aprilie, le telefonează copiilor pentru a-i îmbrăţişa, entuziasmată, ca o vedetă reînviată, „icoană de bronz şi de oţel cafeniu“, cum o considera Cocteau. Câteva ore mai târziu, e victima unui atac cerebral, la ieşirea de pe scenă. Nu-şi va mai reveni.

Funeraliile ei de la Paris, la 15 aprilie 1975, au reunit mii de admiratori, înainte de înhumarea de la Monte Carlo. In 2006, centenarul naşterii sale a fost celebrat cu demnitate, prin spectacole pariziene omagiale şi atribuirea numelui ei unui bazin de înot, care pluteşte pe Sena. După decesul ei, Tribul Curcubeului şi-a încheiat adolescenţa în Argentina, alături de un tată despre care artista niciodată n-a avut vreo vorbă rea.

Legitimitatea dorinţei de *Sophie Cadalen**

Povestea unei dorinţe

Ceea ce face unică viaţa lui Josephine e formidabila ei pulsiune vitală, care o însufleţeşte încă de la început, o energie care îi dă resortul şi mijloacele de-a supravieţui în cele mai groaznice situaţii. Nu ne naştem toţi cu aceleaşi resurse şi e sigur că circumstanţele naşterii, iar apoi ale dezvoltării noastre ne influenţează viitorul. Existenţa lui Josephine demonstrează totuşi că şansele nu sunt doar cele vizibile, nici cele închipuite. Ea nu urmează nicio şcoală, trăieşte într-un mediu instabil şi într-o societate rasistă, părinţii i se despart, creşte pe stradă: aceste împrejurări ar trebui să-i închidă *a fortiori* porţile unui viitor înfloritor. Anumiţi copii, născuţi sub auspicii favorabile, îşi vor petrece viaţa distrugându-se, pe când alţii, defavorizaţi, „vor zâmbi în faţa vieţii“, fiindcă esenţialul nu stă în dramele evidente, în proprietatea de bunuri sau în cantitatea de cultură ingurgitată, ci în interpretarea subiectivă care se realizează.

Josephine a ştiut să-şi croiască drumul printre obstacole, foarte numeroase la începutul vieţii sale. Această capacitate provine din

adâncurile sinelui, din acel inconştient pe care nu-l cunoaştem şi care ne conduce mai sigur decât orice „bună" voinţă. Un inconştient din care se nasc şi ţâşnesc pulsiunile noastre vitale, ambivalenţele noastre, dorinţele noastre. Un inconştient care, dacă e mobil, dacă nu e

Sophie Cadalen e psihanalist. A scris, printre altele: *Ni Mars, ni Vénus (Nici Marte, nici Venus),* Paris, Leduc.s, 2006; *Inventer son couple (Să-ţi inventezi cuplul),* Paris, Eyrolles, 2006 şi, dintre cărţile de ficţiune, *Divan (Divanul),* Paris, Blanche, 1999 şi *Tu meurs (Tu mori — eu trăiesc),* Paris, Le Cercle, 2001.

înlănţuit de prea multe interdicţii, ne face liberi şi plini de resurse, după chipul lui Josephine. Astfel, copiii aranjează inconştient evenimentele pentru a le conferi sens şi o coerenţă, mulţumită cărora vor putea supravieţui. E frecventă situaţia în care un copil bătut justifică violenţa căreia i-a căzut victimă: dacă a fost lovit, înseamnă că a meritat-o. Cu riscul de-a deveni prizonierul acestei justificări. Ceea ce explică faptul că, devenit adult, trăieşte frământat de o jalnică imagine de sine, o culpabilitate încăpăţânată, sau chiar că repetă violenţa suportată. Josephine, cu siguranţă brutalizată în tinereţe, nu s-a lăsat blocată într-o astfel de logică. Fiindcă e posibil să ne smulgem de pe spirala distructivă, dacă sensul conferit experienţelor şi emoţiilor noastre beneficiază, cu trecerea timpului, de noi interpretări. Nu există un adevăr unic pentru evenimentele trăite şi nicio explicaţie justă, iar finalitatea analizei nu e de-a reuşi să interpretăm „bine" povestea, ci de-a ne desprinde dintr-o interpretare înţepenită, pentru a merge înainte. Spre viaţă. Spre pofta de viaţă. Numeroşi pacienţi suferinzi se întind pe divan, protestând că au avut totuşi o copilărie formidabilă — când poate că au avut nişte părinţi „formidabil" de distructivi. Legăturile dintre faptele reale şi consecinţele lor psihice sunt de-o infinită complexitate. Copii plecaţi de la zero pot, la sfârşit, să le mulţumească părinţilor pentru această pagină albă, dacă reuşesc să-şi înscrie cuvintele pe ea. „Nimicul" de la începutul vieţii ne poate oferi disponibilitatea necesară pentru a ne crea propria cultură şi a ne construi: pentru a ne inventa. Cu condiţia de-a avea dorinţa şi energia psihică de-a o face, iar asta a fost cu siguranţă situaţia lui Josephine. Fiindcă această energie, această furtună a vieţii care provine, mai întâi şi mai ales, din inconştient, poate fi subminată de principiile morale, educative, de ranchiune şi frustrări. Nevroza constituie ea însăşi o „instalaţie" psihică pentru a constrânge respectiva energie, a o canaliza

şi a o ţine sub control. Ea conţine o interpretare unică a poveştii noastre, unde cauzele identificate ale bolii rămân necontestate. Putem trăi fericiţi sau lipsiţi de o suferinţă excesivă, cu condiţia să punem capăt explicaţiilor univoce. iată de ce ne putem îndoi de oportunitatea anumitor terapii care caută UNICUL adevăr, ce ar conferi UN sens suferinţei noastre. Energia inconștientă, pentru a se elibera, are nevoie de o „decon- tractare" şi nu de o interpretare definitivă. Această decontractare nu ne pretinde să renunţăm la orice reflecţie şi la orice raţionalizare: abandonarea a ceea ce credem că suntem ne face, dimpotrivă, apţi să ne gândim pe noi, în fiecare clipă a existenţei noastre.

E probabil că, fiind artişti, părinţii lui Josephine i-au transmis un model de libertate. Fără îndoială că i-au oferit şi un frumos model de iubire, chiar dacă s-au despărţit repede. Josephine este în mod limpede rodul unui cuplu în care plăcerea e dorită, un rod cu siguranţă binevenit, chiar dacă neprevăzut, şi nu produsul blestemului, al fatalităţii sau al vrăjmășiei. Acest context originar i-a dat puterea, în ciuda condiţiilor dificile din tinereţe, de-a nu fi nici victimă, nici călău, de-a spune „nu" în faţa faptelor intolerabile, refuzând, încă de la 13 ani, să fie bătută de primul soţ, chiar dacă anturajul nu era unul care să îndemne la revoltă. A ştiut să inventeze alte reguli, a renăscut fără încetare. Ar fi putut să se lase purtată de înclinaţii morbide, să trăiască roasă de teama de-a nu pierde sau de-a nu eşua. In loc de toate acestea, şi-a făcut din lipsuri un motor de propulsie: a acceptat să piardă, pentru a dobândi. Josephine nu păstra nimic, nici soţii, nici amanţii pe care se presupune că i-a avut, nici statut, nici bani, nici etichetă: era vedetă, a devenit o rezistentă; era americană, a devenit franţuzoaică; era pariziană, a devenit monegască. Suntem cu toţii motivaţi şi determinaţi de lipsuri: iubim fiindcă ne lipseşte celălalt. Această lipsă n-are nimic dintr-o nevoie fiziologică şi sexuală, care dispare îndată ce e satisfăcută. E dorinţa noastră pentru celălalt, pentru caracterul său diferit. Imposibil de potolit definitiv, nu e totuși frustrantă, căci ne stimulează curiozitatea. Astfel iubirea, care ne împinge spre celălalt, fără a ne sătura vreodată de el, e o sublimare a lipsurilor. Putem descifra relaţia noastră cu hrana în acelaşi mod: nu o lipsă dureroasă, ori o insatisfacţie ne împing, cel mai adesea, în Occident, să ne aşezăm la masă: lăcomia şi plăcerea sunt motoare mult mai puternice. Bulimia și anorexia sunt, în felul lor, tentative de răspuns la problema lipsurilor

şi a dorinţei care provine de-aici. Prima îi răspunde prin mâncarea permanentă şi excesivă, care blochează orice poftă; a doua prin privaţiune, care neagă lipsurile şi duce la negarea oricărei dorinţe.

Din lipsuri se naşte dorinţa şi, prin urmare, plăcerea de-a satisface această dorinţă. Datorită lipsurilor se creează momentul bucuriei şi al degustării. Faptul că Josephine urmăreşte fără oboseală noi proiecte nu trebuie considerat ca o fugă înainte. Pofta ei de aventuri artistice şi umanitare nu constituie un mijloc, patologic, de-a scăpa de sub imperativul dorinţei. Dimpotrivă: dorinţa ei, născută din lipsuri, e cea care-i insuflă această energie. Atitudinea nevrotică ar consta în faptul că nu ne bucurăm niciodată de clipa prezentă — de teamă să nu pierdem ceea ce suntem sau ceea ce avem —, trăim într-o permanentă insatisfacţie, alergăm să obţinem împlinirea, un mit care se hrăneşte din două fantasme, identice, în ciuda aparenţelor: cea a unei vieţi de privaţiuni, lipsită de ispite, sau cea a unei opulenţe garantate, lipsită de orice nelinişte sau poftă. Două fantasme pentru acelaşi rezultat: perfecţiunea imobilă. Ne înşelăm în legătură cu cei pe care-i numim sfinţi: Maica Tereza, de pildă, n-a pretins niciodată că a găsit seninătatea în imobilism, ea era, din contră, foarte activă, un extraordinar întreprinzător, o persoană care îşi transpune visele în realitate. Maeştrii zen nu sunt doar contemplativi, ci şi practicanţi ai artelor marţiale, îndemânatici în bătălie şi veseli în luptă. Tot astfel, Josephine nu şi-ar fi purtat bătăliile, dacă ele nu i-ar fi făcut plăcere. In calitate de artistă, era în măsură să ştie că viaţa trebuie mereu construită: de fiecare dată când cade cortina, ceva se termină şi trebuie luat totul de la capăt. Nici mai bine, nici mai rău, altfel. Credem cu toţii că vrem să reuşim. Dar, măcar de-am sta puţin să ne ascultăm dorinţele cu sinceritate, ne dăm seama că ocaziile ratate sunt cele pe care le lăsăm noi să treacă. Ori pentru că nevroza noastră e destul de puternică spre a ne frâna, în necunoaşterea legată de ceea ce ne oferă plăcere (dar ne ştim aşa de bine frustrările obişnuitei); ori pentru că ne temem să n-avem prea multe de plătit în schimbul bucuriei resimţite. Josephine nu e înlănţuită de-o culpabilitate încurajată de cultura noastră iudeo-creştină. Ea nu aşteaptă pedepse după succese, ea nu se teme de vreo cădere după glorie. Ea ştie că ne ridicăm după înfrângeri, spre a renaşte, şi că sfâr- şitul unei vieţi reuşite nu e neapărat trist. Eros are nevoie de Thanatos pentru a se realiza. Nicio viaţă n-ar putea înflori, dacă nam accepta că toate mor şi se termină

într-o zi. Ce moarte mai frumoasă ar fi putut visa Josephine Baker decât pe scenă, mereu în picioare şi radioasă, la aproape 70 de ani, după ce le-a telefonat copiilor ei pe care-i ştia la adăpost?

O imagine în mişcare

Josephine şi-a administrat cariera aşa cum a trăit, după modelul transformării, nu al frustrării. Faptul că era metisă, că avea dublă cetăţenie a ajutat-o fără îndoială să priceapă că nu suntem unici şi indivizibili, ci multipli şi schimbători. A ştiut să evite capcana de-a se confunda cu imaginea sa mediatică, pe care n-a încercat niciodată s-o fixeze, pentru a o controla. Nu s-a conformat propriei sale reflectări, pe care ar fi citit-o în privirile celorlalţi. Căci nu se oglindea în ei, nu pretindea acceptarea din partea publicului, a criticilor, a prietenilor, pentru a-şi trăi viaţa şi a-şi decide bătăliile. Propulsată la debutul în Franţa pe postul de „negresa amuzantă care ştie să dea din fund“, „tinerica sălbatică, dezlănţuită sexual“ şi alte banalităţi, care ajutau la catalogarea femeii străine şi a misterului său tulburător, s-a prins în joc, dar fără a rămâne prizonieră. A văzut în asta o oportunitate, o trambulină, ca şi acei candidaţi la emisiunile de tele- realităţi dintre care unii (aceia care mai ies întregi la minte) pricep că expunerea mediatică nu înseamnă UNICA realitate, ci una dintre realităţi, o realizare de moment. Să crezi în veridicitatea propriei imagini te fragilizează şi te pune în pericol. Fiindcă această imagine e efemeră şi pentru că ceilalţi nu percep la noi ceea ce am vrea ca ei să perceapă. Deşi cu toţii pretindem că ştim cine suntem, ne percepem din punctul de vedere al propriei realităţi, al senzaţiilor noastre inconştiente, pe când ceilalţi ne percep din perspectiva lor. Şi niciuna dintre aceste percepţii nu e mai adevărată sau mai definitivă decât celelalte. Josephine, în ce-o priveşte, ştie în acelaşi timp că nu e pe deplin cea care e considerată şi că e imposibil să scape de reprezentările pe care ceilalţi le au despre ea. Nu s-a lăsat niciodată închisă într-o imagine oarecare, fie aceea a negritudinii, a lumii spectacolului, ori a căsniciei, urmărindu-şi realizarea propriilor proiecte. O căutare care ar putea să treacă prin prestaţia artistică, militantism, aventură senzuală, dar care nu căuta un răspuns la întrebarea „Cine sunt eu?“ Fiinţa ei nu poate fi înhăţată, căci nu se fixează nicăieri — decât în moarte. Evoluăm în permanenţă, iar Josephine a priceput asta.

Imaginea sa a fost manipulată, ea n-a pus-o la suflet. Căci exista dincolo de sine însăşi şi nu se temea să ignore manipularea. Era liberă,

căci ştia în profunzime ce-şi doreşte — să se realizeze în mediul artistic, să-şi concretizeze idealurile umaniste: nu avea ezitări în privinţa mesajului. Forţa ei stătea şi în faptul că ştia să se mişte printre reguli, adică avea mijloacele necesare pentru a-şi concretiza intenţiile. O forţă care le lipseşte istericilor sau obsedaţilor, inapţi să reconcilieze regulile şi mesajul. Istericii sunt în posesia mesajului, de exemplu, marea dorinţă de-a scrie o carte, dar nu cunosc regulile, adică faptul că trebuie să ai un computer sau un stilou şi să munceşti: au ideea, dar n-o transpun în act. Obsedaţii au regulile, scriu în fiecare zi, înnegresc paginile, dar n-au mesajul: manuscrisul n-are niciun public potenţial, nicio intenţie lizibilă, ba chiar nu se mai termină vreodată. Şi totuşi, Josephine nu raţionaliza „lipsa de administrare" a imaginii sale: ceea ce ne poate apărea astăzi ca o strategie, reprezenta o elaborare inconştientă. N-avea nimic din carierismul unei vedete ca Madonna, care ştie să se folosească de mass-media pentru a se promova şi care se adaptează din mers la tendinţele vremii. Josephine era instinctivă, la fel de suplă psihic, ca şi fizic, când se mişca sau stătea pe loc. Asta i-a fascinat pe suprarealişti, pe Picabia sau pe Man Ray, sau pe autorii inclasabili, ca Georges Simenon. Au văzut în ea o flacără, iubita adevărată. Josephine era fascinantă pentru că interpreta în afara sferei narcisice, în afara crezului castrator. Nu impunea o figură a feminităţii: se lăsa privită de celălalt şi de dorinţa lui, fără a încerca să pună stăpânire pe el. O femeie care i-ar fi manipulat pe aceşti bărbaţi, ori ar fi încercat s-o facă, nu i-ar fi tulburat ca Josephine. Interpretarea sa pe scenă ilustrează respectiva plasticitate: nu ezita să se urâţească, făcând grimase, se juca mereu cu propria imagine, pe când celelalte vedete şi-o controlau, accepta ca lumea să râdă de ea. Pentru femeile făcute altfel, aşa ceva era fără îndoială oribil; pentru bărbaţi... era excitant. Dacă icoanele de gheaţă îi fascinează pe unii, e mai ales pentru că ei adoră spectacolul. Visează să le tulbure şi să le umple de carne, pentru a-şi confirma propria putere de seducţie, dar nu le iubesc cu trupul, cu sufletul, cu tot inconştientul lor.

Plăcerea lui Josephine de-a adopta o mulţime de imagini explică de ce-a îmbătrânit senină, spre deosebire de cele mai multe vedete: a ştiut să se despartă de Josephine de la 20 de ani, apoi de cea de la 30 şi a rămas mereu seducătoare chiar şi la 70 de ani, fiindcă n-a încercat să rămână ceea ce-a fost. Urca mereu pe scenă pentru a fi ea însăşi, adică alta.

Liberă cu trupul şi cu sexul

Libertatea lui Josephine faţă de trupul său nu trădează nici lipsa de pudoare, nici îndrăzneala pe care o permite depărtarea de familie. Josephine a înţeles ceea ce era mai important: goliciunea reprezintă, de asemenea, un costum. Ştie că în spatele măştii se află o altă mască. Lumea o vede goală, dar nu o poate stăpâni (pe când altele, îmbrăcate, se simt dezbrăcate din priviri!). Şi asta ţine de independenţa ei faţă de privirea celorlalţi: are nevoie de admiraţia lor pentru a munci, dar nu pentru a exista. Nefiind prizoniera vreunei interogaţii neliniştite, în legătură cu identitatea, ori cu aparenţa sa, comportamentul ei nu exprimă exhibiţionismul care îşi pierde bucuria, în lipsa privirii celuilalt, şi care provoacă neliniştea de-a fi dependent de altul. Josephine e plină de veselie, de spontaneitate, şi dacă acceptă să fie ţintă a dorinţelor, o face fiindcă nu e sclava acestui rol şi a fantasmelor pe care le provoacă. Celălalt nu o constrânge. Dacă suntem uneori nefericiţi în viaţa noastră sexuală, sau pur şi simplu în viaţă, se întâmplă adesea din cauză că încercăm să punem stăpânire pe celălalt şi, în acest scop, să dăm răspunsuri la întrebările pe care i le atribuim, fără a lua în seamă propriile noastre dorinţe. Josephine, în ceea ce-o priveşte, merge spre celălalt împinsă de dorinţa ei, fără aşteptări sau nemulţumiri speciale, fără a încerca să se conformeze unei solicitări bănuite, variantă ce condamnă cu siguranţă la insatisfacţie. Căci, în ciuda eforturilor, nu corespundem niciodată aşteptărilor aparente ale celuilalt, la fel cum nu corespunde nici el alor noastre, iubirea fiind interpretată mai întâi şi mai ales în inconştient. Ceva imprevizibil, impalpabil, neidentificabil vine să atingă şi să lege două fiinţe una de cealaltă. Iată de ce toate sistemele informatice, metodele sau reţetele pentru a întâlni sufletul pereche nu oferă nicio garanţie. E greşeala din faimoasa deosebire dintre Marte şi Venus1: bărbaţii ar fi modelaţi conform cutărui model şi ar vrea cutare, femeile conform cutăruia şi ar aştepta cutare, şi ar fi destul să ştim cum stau lucrurile ca să rezolvăm problema. De parcă toţi bărbaţii ar fi la fel! De parcă feminitatea ar fi toată standard! De parcă bărbaţii şi femeile s-ar conduce după acelaşi mecanism al iubirii! Ce bine ar fi aşa: lucrurile ar fi atât de simple.

Josephine nu trăieşte nici în căutarea unei confirmări, nici pentru a cerşi, ci în exprimarea publică a plăcerii. Nu ştim prea multe despre viaţa ei sexuală — ceea ce dovedeşte cât de ascunsă era, goală sau îmbrăcată. Ştim chiar mai puţine despre intimitatea ei decât

despre aceea a femeilor secretoase, care protestează ruşinate, dar se oferă direct, fără scrupule. Poate că i s-au atribuit nenumăraţi amanţi, fiindcă, în fanteziile noastre, libertatea trupului e însoţită de aceea a moravurilor. Dar faptele nu confirmă această ipoteză. Să ne amintim mărturisirile lui Brigitte Bardot, mare sfărâmătoare de tabuuri în *Si Dumnezeu a creat femeia,* despre lipsa de plăcere sexuală pe care o simţea alături de amanţii prestigioşi din vremea tinereţii sale. Dacă Josephine a avut mulţi amanţi, n-a mărturisit-o: de ce s-o fi făcut? Forţa ei constă în viaţa ei, nu în scuzele sau justificările legate de vreo morală. Nu era obsedată de agitaţia frenetică, în scopuri narcisice, ea se bucura de existenţă. Spre deosebire de istericele seducţiei, ca Marlene Dietrich[12], ştia, totodată, să alterneze şi să disocieze plăcerile, să-şi compartimenteze viaţa, să fie vedetă într-un domeniu şi mamă în altul. Ceea ce explică faptul că numeroşii ei copii n-au avut de suferit de pe urma celebrităţii sale de *sex symbol.* Cele spuse de fiul său — „Dacă a avut mulţi amanţi, îmi vine să zic: bravo ei!“ — arată în acelaşi timp imaginea pe care a oferit-o despre sexualitate: o activitate probabil plăcută, în orice caz secretă şi lipsa oricărei promiscuităţi sexuale în cadrul familiei. Faptul că Josephine a ascuns, în faţa copiilor săi, fotografiile care o surprindeau în pielea goală, ori că a încercat să-i scutească de reportajele în care i se afişa erotismul nu e dovada vreunui sentiment de ruşine: era o măsură elementară de-a le permite să-şi hrănească fantezia în jurul sexualităţii părinţilor, fără a-i lua ca martori direcţi. Se poate întâmpla ca un copil să-şi surprindă părinţii în plin act sexual; dacă nu-i dăm socoteală, prin explicaţii pe care nici nu le cere, îi lăsăm liberă închipuirea şi „incidentul“ îşi pierde caracterul traumatizant. A fi mamă înseamnă a şti să-ţi ascunzi sexualitatea, disputele conjugale, intimitatea de femeie. Maternitatea e un rol. Unul în plus, de-a lungul zilei, pe lângă cele pe care le asumăm în universul profesional, în sfera publică etc. A răspunde imaginii de mamă, pe care o pretinde copilul, a o estompa uneori pe aceea de femeie, câteodată chiar a refuza, *a contrario,* aşteptările copilului, înseamnă a-i lăsa spaţiul necesar pentru a-şi modela propria imaginaţie. A-ţi ascunde sexualitatea nu înseamnă a-ţi nega feminitatea. Căci mamele care se consacră exclusiv funcţiei lor materne produc efecte dramatice. Nefiind împărţite pe diverse roluri, netrăind alte aspiraţii în afara copilului, ele

12 Vezi pp. 67-81.

nu-i oferă spaţiul necesar pentru a-şi auzi propriile dorinţe, pentru a se emancipa, pur şi simplu.

Legitimitatea fastului

Se spune că Josephine avea nebunia fastului, dar ce ambiţie măreaţă n-ar fi un pic nebună? Cum ar putea exista o normă a viselor pe care le hrănim, când specificul visului e chiar acela de-a fi lipsit de normă? Că Josephine a fost în măsură să-şi împlinească idealul, adică să cumpere un castel spaţios, unde să-i găzduiască pe numeroșii ei copii adoptaţi, reprezintă un minunat succes! Chiar dacă, într-o zi, epoca de îndestulare s-a terminat. Nebunie ar fi fost dacă ar fi sacrificat totul pentru acest vis, sfârşind cu familia undeva sub un pod, sau fiind obligată să destrame comunitatea pe care şi-o dorea unită. Visul lui Josephine nu era acela al unei prinţese, care îşi construieşte o lume paralelă, la adăpost de lumea adevărată: ea îşi dorea o microsocietate, care să fie etalon pentru societatea mare, deschisă altora şi tuturor influenţelor culturale, între autobuze de turişti şi glorii de musical, şi a lucrat eficient în această direcţie.

Josephine le-a permis copiilor ei să priceapă schimbările şi deosebirile, i-a învăţat să nu se lase constrânşi de diversele stereotipii, care n-au o imagine excentrică, ci o aparenţă „normală“. Dacă nu erau copiii ei biologici, erau totuşi construiţi după imaginea ei: multicolori, cu multe faţete. Nu i-a căutat să fie în conformitate cu un criteriu precis, i-a găsit deosebiţi de ceea ce-şi închipuia, tot aşa cum copiii aşa-zis „naturali“ nu seamănă niciodată cu ceea ce părinţii lor prevedeau. Dacă a adunat atât de mulţi, este pentru că îşi trăia maternitatea la fel ca viaţa: cu ochii larg deschişi, lăsându-se purtată de curenţii favorabili, lăsându-se cucerită. Această dispoziţie psihică n-a împiedicat-o să-şi conducă familia ca pe o mică întreprindere, să-i fie manager, uneori cam prea autoritar pentru gusturile adolescenţilor. O asemenea autoritate îşi are desigur avantajele: spu- nându-le „nu“ copiilor, îi învăţăm să spună „nu“, atunci când vor fi adulţi — şi să îndrăznească să spună „da“, atunci când e vorba despre reale consimţiri. Dacă Josephine a ştiut să fie atât de hotărâtă, înseamnă că nu-şi reprima nici dorinţa, nici mobilitatea: ne afirmăm cu atât mai sigur autoritatea, în viaţa reală, cu cât ea e mai fluidă şi mai suplă în inconştient, cu cât suntem mereu în evoluţie şi nu sân- tem blocaţi de fantoma unui eu neclintit prin definiţie. Autoritatea are atunci capacitatea de-a se modela, de-a se adapta, ba chiar de-a fi abandonată,

în anumite circumstanţe. Josephine nu s-a transformat într-un despot, n-a alunecat în lipsa de măsură, devenind mamă falică, dirijistă şi atotputernică: prezenţa sa era destul de alternantă pentru ca amprenta ei să fie amestecată cu a celorlalţi. Ştia să-şi delege autoritatea surorii sale, soţului, personalului de serviciu. Iar, dacă aceşti copii ai ei s-au revoltat în perioada de după evenimentele din mai '68, a fost tocmai semnul că le-a lăsat spaţiu de manevră, a ştiut să-i însoţească pe drum, să-i înveţe să gândească şi să se individualizeze.

Faptul că Josephine a fost o gaullistă convinsă, ba chiar o femeie cam reacţionară acasă, şi, totodată, artistă de musical, huiduită pe vremea ei pentru lezarea bunelor moravuri, n-are în sine nimic derutant, căci nu era un om politic, încercând să afişeze unitatea concepţiilor teoretice, ci o femeie care apăra valorile considerate de ea mai bune, indiferent că erau la nivelul ţării, al familiei sau al meseriei. Nu trăia înfăşurată în discursuri, nu-şi bătea capul să le facă viaţa uşoară viitorilor ei biografi, care să-i picteze tabloul într-o singură culoare. Ii oferă, în schimb, psihanalistului care se apleacă asupra vieţii sale, demonstraţia răsunătoare că dorinţa, dacă provine din inconştient, dacă e mai puternică decât temerile şi pretinsele fatalităţi, nu mai trebuie analizată pe canapea, spre a fi plasată în deschiderea balului. Un bal plin de lumini...

Simone de Beauvoir (1908-1986):
O femeie cerebrală

Simone de Beauvoir a marcat secolul XX prin luările de poziţie îndrăzneţ feministe pentru epoca ei, dar, în mod paradoxal, numele şi viaţa sa rămân greu de despărţit de cele ale partenerului nărăvaş, Jean-Paul Sartre. Autoare a şapte romane, tot atâtea eseuri şi memorii, a nenumărate profesiuni de credinţă tipărite în presă, ar fi văzut cu siguranţă în această asociere a operelor lor semnul falocraţiei din microcosmosul intelectual. Cea căreia i s-a reproşat că este o mic-burgheză revoltată împotriva mediului de origine a lăsat amintirea unei figuri austere şi o serie de scrieri care îndeamnă mai puţin la plăcerea simţurilor, cât la bucuriile intelectului, în imposibilitatea concilierii celor două, într-o societate unde alternativa părea blocată, fără o cale de mijloc: a-ţi afirma tezele cu autoritate sau a locui un trup care, întrucât e feminin, s-ar supune jugului masculin. Nici soţie, nici mamă, Simone de Beauvoir, prin renunţările ei, a permis cu siguranţă milioanelor de femei să fie altfel, cu bună ştiinţă, acceptând mai ales

maternitatea nu ca pe o povară, ci ca pe un drept, un noroc.

O burgheză contestată încă din tinereţe

Simone de Beauvoir se naşte în 1908, la Paris, într-o familie burgheză scăpătată. Tatăl, avocat, are mai puţin succes la tribunal decât la femei, la artiştii teatrali şi la jucătorii de bridge. Georges de Beauvoir e unul dintre acei bădărani misogini din care epoca respectivă a cunoscut o mulţime, îşi bate joc de nevastă-sa cu orice ocazie, iar cuplul se separă „până când moartea îi desparte" (în cazul lui Georges, în 1941). Simone și sora ei, cu doi ani mai mică, Hélène, sunt instruite, după voinţa mamei, la şcoala Désir, o instituţie onorabilă menţinută de câteva domnişoare bătrâne, zaharisite de bigotism. Simone, cu o fire deja intransigentă şi spiritualizată, se gândeşte o vreme să urmeze o vocaţie religioasă, înainte de-a înceta brusc să mai creadă în Dumnezeu, la 14 ani, însă fără a devia spre vise de măritiş, ori de mamă de familie ideală. înzestrată cu o solidă fibră pedagogică, se exersează pe sora ei, care o adoră şi asupra căreia se bucură să-şi practice deplina influenţă. Alături de Hélène, Simone de Beauvoir îşi petrece timpul citind şi studiind, mai ales în timpul vacanţei, pe marile proprietăţi din sud-est ale familiei. Dar în curând „Zaza", Élisabeth Mabille, întâlnită la 10 ani, la şcoala Désir, ia locul lui Hélène în inima tinerei. Relaţia cu cea mai bună prietenă va contura modelul pe care scriitoarea îl va păstra pentru adevărata iubire: o relaţie de la egal la egal. Zaza rămâne totuși o domnişoară cuminte, cu ambiţii conformiste. în mai multe rânduri, Simone de Beauvoir o îndeamnă să renunţe la visele de a deveni soţie şi mamă model, să nu se lase legată în cătușele catolicismului. în zadar. Se îndepărtează de Zaza, după bacalaureatul lor din 1924, dar atunci când complicea ei moare în urma unei meningite fulgerătoare, Simone, în culmea disperării, se învinovăţeşte că n-a ştiut s-o smulgă din viaţa ei burgheză şi din spaimele ei. Se grăbeşte să acuze mediul că a „măcinat-o", arătând cu degetul spre acest ambient în care emoţiile n-au drept de existenţă, în care elanul vital e sfărâmat. în favoarea surorii sale Hélène va duce, cu o furie sporită, lupte care îşi vor da roadele, mai ales când va obţine posibilitatea de-a o îndruma până la bacalaureat, împotriva dorinţei mamei lor, care speră să scoată măcar o singură bună burgheză, din două fete! Simone însăşi s-a pomenit că i s-a interzis, la vremea aceea, candidatura ca studentă la Şcoala Normală Superioară şi frecventarea cursurilor de filosofie de la Sorbona! S-a repliat la Sainte-Marie de

Neuilly, o cale mai puţin glorioasă, dar elanul ei s-a compensat. Rebelă, Simone de Beauvoir nu e mai puţin influenţabilă şi, pentru a se întoarce în pluton, se gândeşte vreo câteva luni să se mărite cu vărul ei. Dar întâlnirea cu Jean-Paul Sartre va şterge orice ispită de slăbiciune.

în 1929, Simone de Beauvoir îl cunoaşte mai întâi pe Maheu, un prieten al lui Sartre, la Bibliothèque Nationale. El e cel care, în aceeaşi zi, îi dă porecla de „Castor“, pe care strălucitul filosof i-o va atribui până la sfârşitul vieţii. E invitată la o întâlnire colectivă de studiu, în vederea titularizării la filosofie, împreună cu trioul de foşti studenţi normalieni: Maheu, Nizan şi Sartre. Acesta din urmă, mare fustangiu, cât pe ce să fie impresionat de expunerea despre Leibniz a candidatei la titularizare, îi pare lui Simone mai întâi... foarte urât! O dată o trimite chiar pe soră-sa la întâlnire, în locul ei. Dar prestigiul tânărului gânditor îi învinge reticenţele după câteva săptămâni. Obţin ambii, *ex aequo,* titularizarea pe catedre de filosofie, locul întâi oficial fiindu-i atribuit până la urmă lui Sartre, pentru a-l consola că fusese picat la concursul din anul precedent. Mironosiţa de Simone nu i se dă fizic decât la venirea verii, după ce Jean-Paul a urmărit-o romantic până la proprietăţile din sud-est ale familiei. Tatăl, surprinzându-i pe amanţi, îi porunceşte lui Sartre să dispară de-acolo. Sartre îl înfruntă. Refuzul lui de-a negocia cu morala puritană o epatează pe Beauvoir, iar scena consacră ruptura de părinţi a tinerei profesoare titulare. Din toamnă, ea se mută într-o cameră din apartamentul bunicii şi se mulţumeşte cu scurte vizite de politeţe la părinţi. Timp de peste un an, scrie sau iese cu Sartre, până la numirea lor la catedră, în 1931, unul la Marsilia, celălalt la Havre. Depărtarea consolidează iubirea şi începe astfel o lungă corespondenţă, în care Sartre fixează principiile relaţiei dintre ei. Cum a convins-o oare pe Simone de Beauvoir că o relaţie conjugală are nevoie de al treilea partener sexual, pentru a-şi exprima pe deplin consistenţa? Simone refuză minciuna burgheză şi constrângerile, fireşte, dar ideea de-a o include pe una dintre propriile ei eleve, apoi prietene şi în curând amante în cuplul pe care-l formează cu Sartre nu vine de la ea, cu siguranţă. Pe când ambii predau la Rouen, în anul următor, Sartre îi cere efectiv să iasă el singur cu tânăra Olga Kosakiewicz. O transformă în amanta lui; Simone de Beauvoir îl imită curând. O formă de sfidare? Nu i-a ascuns că suferă de pe urma acestei relaţii în triunghi, după cum a suferit din cauza nenumăratelor amante de mai târziu ale partenerului ei, capabilă să suporte orice pentru a fi

sigură de eternitatea relaţiei lor. Sartre n-a trişat niciodată, nici în practică, nici în teorie. A anunţat dinainte că nu e de-acord cu însurătoarea (ceea ce nici Simone de Beauvoir nu voia, de altminteri, după ce abia scăpase de aşa ceva), cu fidelitatea, cu coabitarea şi cu promisiunile (au stabilit un „contract pe doi ani“, pentru început). Simone de Beauvoir, pentru a-şi păstra independenţa, consideră că e în interesul ei să adopte acest model sub formă de antimodel. Profund îndrăgostită de filosoful ei, îşi petrece timpul predând, muncind, scriind şi, când apare prilejul, îşi potoleşte simţurile în compania fetelor, uneori chiar a propriilor eleve, ceea ce va atrage excluderea sa din sistemul naţional de educaţie, în 1943. Trebuie spus că iubirea nu reprezintă hrana esenţială a vieţii lui Simone de Beauvoir, posedată de scris, o adevărată „muncă“, după cum ţine s-o reamintească autoarea care detestă ca, la femei, creaţia literară să fie considerată doar un fel de „broderie“.

Gândirea în doi

Mai mult decât prin sentimente, Simone de Beauvoir şi Jean-Paul Sartre sunt legaţi prin trasee intelectuale paralele: titularizarea comună, pasiunea pentru scris, plăcerea efortului şi a teoretizării, atenţia îndreptată spre contemporani. Politica nu face parte, chiar de la început, din câmpul lor de investigaţii. Rămân senini în faţa războiului din Spania, în 1936, convinşi că republicanii vor învinge. Transferaţi ambii la Paris, îşi reconstituie cercul de adepţi din jurul lui Sartre, printre care Jacques-Laurent Bost, care va rămâne prieten fidel al lui Simone şi se va însura până la urmă cu Olga. Abia dacă îi interesează acordul de la München, din 1938. îşi dedică viaţa literaturii, cu succes pentru Sartre care publică *La Nausée (Greaţa),* apoi *Le Mur (Zidul),* în timp ce Simone de Beauvoir se pomeneşte refuzată la Editura Gallimard cu prima ei culegere de eseuri. Sartre e cel care îi dă acest sfat întemeiat: „Pune mai mult din tine în cărţile tale.“ în 1943, apare *L'Invitée (Invitata),* primul roman, încununat de succes, al lui Simone de Beauvoir. Descrie suişurile şi coborâşurile unui cuplu în trei... Războiul nu le transmite, la declanşarea sa, un elan de rezistenţă celor doi filosofi, dar îi aruncă în nelinişţea despărţirii reciproce, odată cu înrolarea pe front a lui Sartre. Căzut prizonier, rămâne timp de nouă luni într-un lagăr militar din Germania, de unde evadează în 1941. Dacă Pétain e ţinta dispreţului lui Beauvoir, asta se datorează poziţiei sale retrograde la adresa femeilor şi a familiei, şi nu din cauza politicii

lui colaboraţioniste. Sartre o va condamna, de altminteri, pe şleau că a acceptat să semneze, la începutul ocupaţiei, certificatul de neapartenenţă la „rasa evreiască“. Odată cu trecerea lunilor, se formează diverse grupări de rezistenţă, fără ca perechea de filosofi să-şi afle locul în vreuna. Preferă să desfăşoare lupta prin intermediul scrierilor, Sartre dovedindu-se din cale afară de productiv în această perioadă de război. întrucât evadaţii nu sunt pedepsiţi de regimul de la Vichy, începe să predea din nou şi publică, una după alta, *Les Mouches (Muştele), L'Etre et le Néant (Fiinţa şi neantul)* şi *Huis clos (Cu uşile închise).* Cuplul contribuie la ziarul mişcării de rezistenţă *Combat (Lupta),* întemeiat de Albert Camus. După terminarea războiului, pentru a realiza un reportaj, Sartre călătoreşte în Statele Unite. Acolo se îndrăgosteşte la nebunie de Dolorès, o tânără franţuzoaică expatriată. Simone de Beauvoir, condamnată să fie „cea care aşteaptă“, pentru a relua termenii analizei lui Roland Barthes, se lansează în cercetări savante la Bibliothèque Nationale despre condiţia feminină, sperând să-şi alunge astfel neliniştea. în timp ce îşi strânge notiţele, fără a şti că o vor ajuta la scrierea cărţii *Le deuxième sexe (Al doilea sex),* cea mai importantă operă a sa, întâlneşte iubirea „clasică“ în persoana lui Nelson Algren, scriitor din Chicago, care habar n-are de teoriile sentimentale sartriene. Acesta persistă îndelung, şi răbdător, în rugămintea de-a se căsători cu ea şi de-a se stabili împreună în Statele Unite, căci el, scriind despre propria sa ţară, n-ar putea s-o părăsească, dar Simone de Beauvoir îi opune acelaşi argument, la care se adaugă legătura indestructibilă cu Sartre. Nelson Algren, după ce-i face curte grijuliu, urmând toate regulile artei (inel, promisiuni, declaraţii, schimb de scrisori pătimaşe), renunţă în 1951, recăsă- torindu-se cu fosta soţie şi răspunzându-i lui Simone, care îi propune continuarea prieteniei: „Nu-i vorba de prietenie. Niciodată nu ţi-aş putea oferi mai puţin decât iubirea.“ Beauvoir rămâne cu inima frântă, dar ea reprezintă deja în Franţa figura de referinţă a unor lupte care nu mai sunt legate de părintele existenţialismului.

Beauvoir, militanta

Simone de Beauvoir a obţinut un succes răsunător cu *Le sang des autres (Sângele celorlalţi),* în 1945, dar abia în *Al doilea sex,* apărut în 1949, carte de căpătâi a feminismului, de o mie de pagini, care provoacă opinii diverse în opinia publică, lansează dezbaterea în rândul intelectualilor şi al mass-media. Descrie aici oprimarea

masculină, descifrabilă atât în inegalităţile inevitabile din lumea muncii, unde femeile sunt supuse discriminărilor, hărţuielilor, concedierilor abuzive din cauza faptului că rămân însărcinate, cât şi în sfera intimă, unde sunt victimele violenţelor fizice şi morale, reduse la tăcere şi ţinute în ignoranţă, lăsate gravide împotriva voinţei lor, menţinute în limitele activităţilor domestice sau ale distracţiilor din timpul liber. Departe de a-i acuza pe bărbaţi pentru această soartă tristă, Simone de Beauvoir le invită pe femei „să-şi ia destinul în mâini", să manifesteze, să lupte. Devine ţinta ameninţărilor cu moartea, e copleşită de injurii în presă, mai ales în cea de orientare catolică. François Mauriac îi scrie unui prieten de la *Temps modernes,* la care scriitoarea feministă colaborează: „De-acuma știu totul despre vaginul patroanei dumneavoastră." Lumea o crede pe jumătate nebună sau „isterică", un cuvânt vehiculat de psihanaliză, domeniu în care Simone de Beauvoir vede mâna demonului misogin încarnat de Lacan şi de care se fereşte cât poate: disciplina ar readuce-o pe femeie la natura sa aşa-zis feminină, dar „femeie nu te naşti, ci devii", scrie ea. De fapt, abia odată cu evenimentele din mai ’68 şi cu mişcările feministe americane, *Al doilea sex* devine o nouă biblie, dacă putem spune! Tezele lui Simone de Beauvoir vor găsi atunci un ecou care va depăşi dimensiunea polemică a textului. Pentru moment, ea continuă să-şi afirme poziţiile marxiste, alături de Sartre, cu numeroase călătorii comune în China, în URSS, în Cuba şi cu o privire critică asupra comunismului şi a egalitarismului, impuse cu tancul în Europa de Est (cei doi condamnă sever invazia sovietică a Budapestei, din 1956, mai ales). Ei se pronunţă fără ocolişuri, dar nu şi fără riscuri (sunt ţintele unor atentate), în favoarea independenţei Algeriei, semnând împreună „Manifestul celor 121", pentru dreptul la insubordonare. Sartre nu îmbrăţişează totuşi feminismul lui Simone de Beauvoir, decât teoretic. Declară mai ales în *Le Nouvel Observateur,* în 1977: „Ceea ce e minunat la Simone de Beauvoir este că are inteligenţa unui bărbat (şi vedeţi, în sensul în care vorbesc aici, sunt cam sclavagist) şi sensibilitatea unei femei." Fără nuanţa umoristică, era greu de închipuit o viziune mai misogină! Dar Castorul nu se răzvrăteşte. In ritmul meandrelor iubirii, se întâlnesc adesea la Café de Flore, devenit cartierul lor general, Sartre locuind în piaţa Saint-Germain- des-Prés, iar Simone de Beauvoir rămânând itinerantă, prin hotelurile din Cartierul Latin sau din Montparnasse. Călătoresc împreună în mod regulat, pentru

conferinţe sau din plăcere, cum ar fi periplul ritualic din fiecare vară la Roma. In 1954, apare *Les Mandarins* (*Mandarinii*), care-i aduce, lui Simone de Beauvoir, Premiul Goncourt. Această descriere a mediilor intelectuale de după război şi din timpul războiului rece, totodată o evocare a imposibilei iubiri cu Nelson Algren, sună ca o carte de consolare. Din banii de premiu, Simone de Beauvoir îşi cumpără primul şi ultimul domiciliu, un mic atelier dotat cu un vitraliu imens, pe Rue Schoelcher, aproape de cimitirul Montparnasse. Are 46 de ani şi chiar atunci îşi va relua viaţa sentimentală, „cu inima palpitând", în braţele unui bărbat mai tânăr decât ea, dar la fel de talentat, Claude Lanzmann. Va fi ultima iubire, iar el va rămâne prietenul fidel.

Asfinţitul ameţitoarei libertăţi

Multă vreme, Simone de Beauvoir n-a avut de suferit de pe urma vieţii pe care °i-a ales-o, constituită din momente de libertate, prietenie intelectuală, lipsă de angajament sentimental °i anticonformism. Dar două evenimente îi vor readuce dureros în minte preţul acestei fericiri: dispariţia mamei sale, Françoise, în 1963, °i evenimentele din mai '68. Simone credea că nu va mai avea nicio surpriză din partea mamei sale, căreia îi oferise *Mémoires d'une jeune fille rangée (Amintirile unei fete cuminţi),* pledoarie limpede împotriva educaţiei burgheze, totodată cerându-°i iertare într-un scurt mesaj mâz- gălit, lăsat pe pragul u°ii. După dispariţia tatălui, în 1941, îi făcea mamei vizite scurte, politicoase °i distante, fără a primi prea multe felicitări pentru Premiul Concourt, a°a cum nu primise nici pentru titularizare. Sora Hélène, în schimb, urmase o cale mai conformistă. Devenită pictoriţă, nu fără a încasa criticile lui Simone, care vedea în opera ei o „pierdere de vreme burgheză", se măritase cu un înalt funcţionar, însărcinat, mai ales, cu importante misiuni de spionaj în Est, în favoarea cauzei occidentale! Hélène, senină, iubită, trăise o vreme chiar alături de mama lor, fără conflicte, cu ocazia unei vizite la Paris. Dacă n-a avut copii, asta a fost numai din cauza sterilităţii soţului, iar Simone îi repro°a viaţa îndestulată, facilă °i condiţia feminină gregară. Dar în 1963, Françoise de Beauvoir se îmbolnă- ve°te de cancer. In timp ce agonizează, pradă unor dureri groaznice, medicul hotără°te să se „răzbune" pe fiică. Refuză să-i administreze bolnavei morfină, azvârlind aceste cuvinte crude: „Există două lucruri pe care un medic n-ar putea să le accepte, avortul °i drogurile." In 1964, va apărea *Une mort très douce (O moarte uşoară),* motivul unui nou scandal, abordând probleme tabu cum sunt

durerea, moartea °i eutanasia. Aflată în doliu, Simone de Beauvoir gustă din plin greutăţile unei vieţi singuratice °i iconoclaste, în timp ce sora ei Hélène, sprijinită de un soţ grijuliu, prive°te trecutul fără ranchiună °i e scutită de vinovăţii. Sartre, în ceea ce-l prive°te, e strălucitor prin absenţă, recent îndrăgostit de Arlette El-Kaïm, o tânără studentă de origine algeriană. Va sfâr°i prin a o adopta. Ea îi va purta numele, îi va administra opera, o imensă jignire pentru complicea lui dintotdeauna.

In mai ’68, Simone de Beauvoir prime°te altă palmă. In timp ce bărbaţii iau cuvântul °i ocupă prim-planul în mass-media, mai ales Sartre, care e îndată adoptat de studenţi °i promovat pe postul de înţelept al schimbărilor, Simone de Beauvoir, „baba“ de 60 de ani, e dată jos de pe baricade. Revoluţia e masculină, analizează ea, ca toate lucrurile importante. Nimeni n-o pofte°te să schimbe lumea prin cafenele, e „depă°ită de vârstă“! Intrucât e obligată să vorbească „din rărunchi“, organizează acasă la ea grupuri de reflecţie în jurul libertăţii sexuale sau al legalizării avortului. Asta va deveni lupta sa prioritară, dacă tot a binevoit lumea să i-o lase în seamă. O va purta alături de filosoafa Anne Zelenski, viitoare fondatoare a organizaţiei Mouvement de Libération des Femmes, apoi, doi ani mai târziu, alături de avocata Gisèle Halimi, scriitoarea Claire Etcherelli sau actriţa Delphine Seyrig. Toate împreună, pe Rue Schoelcher, în locuinţa devenită cartierul general al feminismului, vor lansa ideea „Manifestului celor 343“, publicat în *Le Nouvel Observateur:* trei sute patruzeci °i trei de semnături de femei care declară că au făcut un avort (Hélène de Beauvoir semnează, de asemenea, din solidaritate pentru cauză). Acţiunea lor concretă, pe străzi, în tribunal, pe lângă puterile publice, pe lângă medici, va duce, în 1976, la „Legea Veil“, care legalizează avortul: în sfâr°it! In anul precedent, n-a lipsit mult ca Simone de Beauvoir să primească Premiul Nobel pentru literatură, refuzat de Sartre în 1964. I°i comentează dezamăgirea, în acest 1975 declarat „Anul Femeii“: „Probabil s-au gândit să nu fie un conflict de interese!“

Decăderea

Din 1973, starea sănătăţii lui Sartre se înrăutăţe°te, iar puterea lui de discernământ, de asemenea. Filosoful n-a °tiut niciodată să reziste la cântecele de sirenă ale succesului, la flatări: ale femeilor, dar şi ale tinerilor discipoli, nu chiar toţi animaţi de cele mai bune intenţii. Odată cu înaintarea în vârstă, cu extinderea progresivă a orbirii, până

la a deveni totală, se lasă înşelat. Simone de Beauvoir îl acuză în special pe Pierre Victor, devenit secretarul lui particular, că l-a manipulat în 1979, pentru a-l face să semneze un text publicat, în care îşi reneagă poziţiile existenţialiste. Acaparat de „fiica adoptivă“, Sartre n-o mai vede deloc pe Simone, care încasează şi alte veşti proaste. Nelson Algren, ruinat şi alcoolizat, publică o „porcă- rie“ despre fosta lui amantă, comparând-o cu o cămilă, pentru a-i descrie ariditatea sufletească şi uscăciunea în relaţiile cu ceilalţi. Nu contează dacă e sau nu adevărat, femeia ridiculizată e totuşi cea pe care o iubise! Sartre şi Beauvoir îşi permit o ultimă escapadă comună la Roma, dar sentimentele nu se mai regăsesc, acolo unde nici înainte n-au prea excelat, chiar dacă Simone de Beauvoir continuă să spună că povestea lor a fost sământa esenţială a vieţii sale. Din păcate, sământa nu înseamnă însă şi fericire... Ultima jignire suferită de Simone de Beauvoir e groaznică. In timp ce filosoful ei e pe moarte, din cauza unui edem pulmonar, ea trebuie să dispară de pe coridorul spitalului, pentru că vine Arlette El-Kaïm, care e lângă el atunci când îşi dă ultima suflare, la 15 aprilie 1980. Stă în spatele dricului mortuar, alături de tânăra femeie, după ce s-a încercat îndepărtarea sa, iar domiciliul filosofului e jefuit, fără ca ea să primească vreun singur obiect ca amintire, nici măcar obiectele lui personale sau caietele din copilărie!

Simone de Beauvoir, care s-a scufundat treptat în alcoolism, pe măsură ce Sartre decădea, e victima unui accident vascular, la două zile după înmormântare. Prietenii fideli, Claude Lanzmann, Olga şi soţul ei, Jacques-Laurent Bost, sau Sylvie Le Bon, tânără admiratoare şi strălucită filosoafă, devenită cea mai fidelă complice, vor asista neputincioşi la şase ani de chinuri infernale. Chiar dacă Simone de Beauvoir îşi limitează consumul de alcool, după un avertisment sever din partea medicilor, abuzul şi-a lăsat urmele. De-abia se mai mişcă, nu-şi mai permite decât rareori câte un weekend alături de Sylvie şi nu se angajează la deplasări lungi decât în folosul cauzei, mai ales în Statele Unite, unde se întâlneşte cu feministele americane. O adoptă pe tânără în 1980, împuternicind-o să aibă grijă de opera sa (Sylvie Le Bon va publica după moartea ei corespondenţa cu Sartre şi cea cu Nelson Algren). Hélène, sora, va rămâne profund rănită de acest transfer al moştenirii.

In aprilie 1986, Simone de Beauvoir e internată la spital, în stadiu critic, cu inima slăbită de alcool şi tutun. Moare după patruzeci

şi opt de ore, în data de 14, fără a fi răsplătită cu obişnuitul omagiu prezidenţial, cuvenit marilor personalităţi ale acestei lumi. E înhumată la cimitirul Montparnasse, foarte aproape de cartierul general al luptei sale feministe, alături de Jean-Paul Sartre, purtând pe cap celebrul ei turban, iar pe deget inelul oferit de Nelson Algren, dovadă de iubire şi simbol burghez de care ea niciodată nu s-a despărţit.

Paradoxurile libertăţii de *Maryse Vaillant**

Discipol sau precursor?

Chiar dacă a devenit un obicei, pare abuziv s-o limităm pe Simone de Beauvoir la rolul de discipol al lui Sartre. Ar însemna nu doar să-i subestimăm opera literară — care poate să nu ne placă, dar e greu să-i ignorăm existenţa —, ci şi să ne dispensăm de cugetarea pe care a iniţiat-o, prin opţiunile şi scrierile sale. Dacă viguroasa gândire a lui Sartre a avut un impact incontestabil asupra personalităţii tinerei fete cuminţi, care mai era încă Simone de Beauvoir la întâlnirea dintre cei doi, trebuie despărţite luările ei de poziţie, ca şi opera sa, de cele ale partenerului. Discipolă i-a fost; precursoarea lui mai este încă. Am putea chiar afirma că numeroasele ei interogaţii privind locul femeilor în societate şi în cuplu, feminitatea, maternitatea, familia şi iubirea revin azi cu insistenţa cu care se întoarce refulatul! vremea a trecut, societatea s-a schimbat, femeile s-au eliberat de anumite servituţi, dar problemele ridicate de Simone de Beauvoir au rămas de actualitate, în ciuda aparentului consens din jurul marilor idei. De parcă felul de-a fi femeie, pe care l-a propus ea, şi cugetarea pe care a impus-o ar cuprinde încă o mare putere subversivă, o

Maryse Vaillant e psiholog clinician şi scriitoare. A publicat, între altele: *Comment aiment les femmes: du désir et des hommes (Cum iubesc femeile: despre dorinţă °i despre bărbaţi),* Paris, Seuil, 2006; *Cuisine et dépendances affectives (Bucătăria si dependenţele afective),* împreună cu Judith Leroy, Paris, Flammarion, 2006 şi *Récits de divan, propos de fauteuil: comment la psychanalyse peut changer la vie (Poveşti de pe divan, replici din fotoliu: cum poate psihanaliza să ne schimbe viaţa),* împreună cu Sophie Carquain, Paris, Albin Michel, 2007.

putere care deranjează. De parcă poziţiile ei ar pune în primejdie caracteristicile generale, pe baza cărora secolul nostru crede că poate identifica aspectele ce deosebesc bărbaţii şi femeile, relaţiile dintre ei şi, implicit, cuplul, familia, statutul de părinte etc. Atunci când, la începutul secolului al XXI-lea, unii consideră descifrată enigma

feminității, a cărei împlinire ar fi strâns legată de viaţa de familie, maternitate, seducţie, Simone de Beauvoir, cu o jumătate de secol mai devreme, şi-a asumat riscul de a-şi pune întrebări în legătură cu asemenea certitudini.

Ce este o femeie? Ce este o femeie care n-ar fi mamă? Ce este o femeie care se comportă ca un bărbat? Iată lucrurile la care ne obligă Simone de Beauvoir să ne gândim. Răspunsurile sale nu sunt poate la fel cu acelea pe care le-am oferi azi, ţinând seama de gândirea şi moravurile contemporane, dar întrebările ei depășesc cu mult cadrul epocii respective şi ni se adresează tuturor, independent de problematica personală a lui Simone de Beauvoir. Cele mai multe dintre ele pot fi abordate şi aprofundate în afara relaţiei privilegiate şi esenţiale care o lega pe scriitoare de Sartre. Căci e vorba de probleme pe care le semnalează femeilor şi bărbaţilor din vremea ei, ca şi dintr-a noastră, bărbaţilor şi femeilor dintotdeauna. Desigur, în anumite zone pe care el le-a defrişat mai întâi — gândirea filosofică şi politică, de pildă —, Simone de Beauvoir poate fi văzută ca eleva unui Sartre în poziţie de profesor. Dar ea rămâne, singură, la originea interogaţiilor existenţiale legate de feminitate. Cele propuse în *Al doilea sex* sunt departe de-a fi pe deplin rezolvate prin explicaţia elementelor biografice, am putea citi aici chiar anumite contradicţii. Dar orice scriitor își păstrează misterul și orice gânditor partea sa de umanism: tocmai în asta constă ambiguitatea pe care Simone de Beauvoir ne invită s-o gândim şi, poate, s-o recunoaştem.

Despre refuzul unei anumite feminităţi din mediul ei şi îşi revendică dreptul de a-şi trăi viaţa fără a se supune dictatelor ce reglementează buna purtare a femeilor burgheze. Altfel spus, vrea să se bucure de aceleaşi drepturi ca şi bărbaţii, să simtă plăcerea vieţii şi să se comporte ca şi ei: să se distreze fără a respecta normele care încovoaie femeile cuminţi, să se consacre studiului şi scrisului, fără a trebui să aducă pe lume copii şi să-i crească, să scape de familie, de casă, de menaj, să iubească pe cine vrea ea, fără a se încuia în monogamia căsătoriei. Şi nu aşteaptă ca aceste drepturi să-i fie acordate, şi le ia singură. Cu autoritate. Simone de Beauvoir alege să trăiască pe baza propriilor idei, înainte de constituirea grupurilor feministe din Franţa, care să dezbată revendicările legitime ale femeilor ce vor să iasă din ghetoul domestic, din dependenţa faţă de taţi şi de soţi, precum şi din obligaţia maternităţii. Un electron liber, autonom, aşa cum îi par bărbaţii epocii sale.

O atitudine nu prea feminină, se spune în consecinţă şi care se repetă până azi. Intr-adevăr, ea nu corespunde imaginii unei femei pasive şi castrate, aşa cum o descrie Freud, şi bine integrate în societate, găsindu-şi realizarea şi împlinirea în maternitate. Ea nu corespunde nici criteriilor feminităţii actuale, tinere şi seducătoare, cum ni se transmite printr-o prismă deformatoare de către mass-media.

O femeie, care-şi revendică aceeaşi libertate ca şi a bărbaţilor, îşi sacrifică oare feminitatea, după cum au pretins antifeminiştii? Feminitatea ar ţine oare întrutotul de comportament, sau chiar de creier, după cum proclamă explicaţiile psiho-neurologice la modă azi? In această ipoteză, a acţiona, a gândi, a se opune, a rezista ar fi fapte masculine. Ar însemna să uităm că e vorba de acte sau luări de poziţie care le-au mobilizat pe mamele şi bunicile noastre, cu care erau familiarizate la fermă, în atelier, acasă şi la întreprindere, pe vreme de pace, ca şi pe vreme de război, fără să le considere cineva pe aceste combatante ale cotidianului drept feministe antifeminine. Particularitatea lui Simone de Beauvoir e, de fapt, că a desfăşurat în alte sectoare valori pretins bărbăteşti, dar adoptate discret de către femei, că le-a plasat în sectorul vieţii civile şi al gândirii, în afara oricărei constrângeri sau a vreunui context de urgenţă.

Abordarea clinică ne permite să definim feminitatea ca rezultat complex al unui număr de opţiuni psihice, conştiente şi inconştiente,

înscrise în antecedentele individuale, familiale, istorice şi culturale ale fiecărei persoane. De aceea, refuzurile lui Simone de Beauvoir — legate mai ales de maternitate, familie şi căsătorie —, precum şi opţiunile ei pozitive — în favoarea scrisului, a transmiterii cunoaşterii şi a libertăţii — pot fi descifrate nu ca refuzuri ale *feminităţii,* ci ca opţiunile originale ale unei femei ce înţelege să se bucure de feminitate, în afara normelor vremii sale.

Această viziune diluată asupra identităţii feminine e revendicată de către anumite femei de azi, organizându-şi viaţa în jurul muncii, al puterii, al libertăţii: ele refuză să se lase „naturalizate" ca mamifere, să li se repartizeze un singur rol, acela de mamă, fără a respinge totuşi, neapărat, ideea de maternitate. Eliminând anumite false caracteristici ale feminităţii, cum sunt fandoseala, pasivitatea, fragilitatea şi dependenţa, aceste femei sunt oare mai nevrozate decât cele care se adaptează încă la modelul tradiţional? Sunt oare mai falice avocatele, directoarele de întreprinderi, femeile din politică, acelea care îşi interpretează feminitatea pe anumite scene pe care nici Simone de Beauvoir nu le-ar fi dispreţuit, dacă epoca sa i-ar fi permis accesul la ele? Da, fără îndoială, dar prin asta nu sunt mai puţin femei, nici mai puţin feminine.

Refuzul maternităţii

Refuzul fundamental exprimat de Simone de Beauvoir e acela al maternităţii. Modelul burghez patriarhal, la care naşterea sa o predestina, îi prescria o „frumoasă căsnicie", cu un bărbat de rangul ei, la fel sau poate chiar mai înstărit decât familia ei, pe cât posibil, şi maternitatea într-un interval rezonabil — băieţeii fiind mai doriţi decât fetiţele. Din start, tânăra și-a visat un alt destin, mai neobişnuit, mai autonom, mai intelectual. N-a vrut nici să moară sub jugul familial, ca prietena scumpă Zaza, în care vedea un suflet pereche, nici să trăiască pe stilul mamei sale, stând la cheremul soţului — îţi poţi adora tatăl şi îl poţi admira, fără a vrea să depinzi de un bărbat care să-i semene —, nici să supravieţuiască după modelul surorii sale, ascunzându-şi intimitatea în spatele creaţiei artistice, elaborată în sfera domestică şi asimilată, oarecum, unei activităţi de plăcere. Probabil că Simone de Beauvoir a perceput ceea ce majoritatea femeilor simt într-o bună zi: chiar şi sub faldurile cele mai glorioase, maternitatea, după ce-a depăşit etapa alăptării, oferă mai multe dureri decât bucurii. O asemenea percepţie, clădită pe experienţa personală,

ca şi pe frecventele constatări clinice, nu e uşor de exprimat în societatea actuală, unde idealul mamei senine, însoţit de glorificarea familiei şi a cuplului, a reuşit să se impună. Maternitatea e atât de puternic idealizată, încât putem înţelege mai uşor, în ziua de azi, traseul dement al femeilor care se epuizează în procreaţia stimulată medical, decât opţiunea femeilor ce refuză să devină mame. Lumea se miră mai puţin când vrei să ai un copil cu orice preţ, decât atunci când nu vrei să-l ai, deşi prima variantă pare la fel de complicată ca și a doua.

Controlul procreaţiei prin folosirea pilulei, începând cu anul 1967, le-a oferit femeilor câteva libertăţi esenţiale, ca aceea de-a hotărî asupra numărului copiilor și a momentului sarcinii. Intrucât copiii au devenit aproape cu toţii „doriţi“, pare tot mai dificil ca o femeie să-şi revendice, ori chiar să-şi gândească, împlinirea personală în lipsa maternităţii... Invers, ne închipuim la fel de greu eventualele chinuri ale unei femei cu copil. De parcă dorinţa de-a avea un copil ar presupune fericirea obligatorie a viitoarei condiţii de mamă, sau ca şi cum controlul procreaţiei ar presupune obligativitatea ei. In realitate, imaginea socială şi mediatizată a schemei ideale — dar nu neapărat reale — e cea care impune modelul: un copil dorit, alături de o mamă împlinită.

Refuzând maternitatea, Simone de Beauvoir înţelege să evite detenţia familială a mamelor, scăpătarea intelectuală domestică a femeilor, la fel ca şi închisoarea cuplului monogam, realităţi foarte posibile şi temute cu mare clarviziune pentru epoca ei.

Decizia precoce de-a nu face copii devine irevocabilă, mai devreme decât ne-am fi aşteptat. Ceasul biologic, care se învârte fără a ţine seama de cariera profesională, meandrele sentimentale sau argumentele materiale, le revine în minte anumitor femei contemporane, la maturitate, în mod dureros, dacă îşi dau seama că sunt fecunde încă de la vârsta de 10 sau 12 ani și că au putut visa la maternitate încă dinaintea pubertăţii. Să nu faci copil poate reprezenta o opţiune de tinereţe, pe care ţi-o menţii, cu trecerea anilor, și asta cu atât mai mult, cu cât azi progresul medicinii, mai ales în supravegherea sarcinilor târzii, le permite femeilor să-şi imagineze o posibilă maternitate cu mult dincolo de vârsta limită. sau considerată altădată ca atare. Multe femei mature îşi schimbă, aşadar, hotărârea iniţială, începând să regrete o maternitate amânată îndelung pe „mai târziu“,

prin intermediul contraceptivelor.

A merge împotriva dorinţei de-a avea un copil, de a-şi întemeia o familie, de-a rămâne alături de un bărbat, nu e doar un refuz fără alternativă pozitivă pentru Simone de Beauvoir: e un act. Un act fondator. Putem bănui că anii de tinereţe ai scriitoarei, ocupaţi cu studiul, prietenia, distracţiile şi experienţa relaţiilor celor mai diferite nu i-au dat un prilej de îndoială. Femeile din perioada aceea nu aveau nicio speranţă de sarcină târzie. Femeia care a devenit n-a regretat oare, într-o bună zi, opţiunile din tinereţe? Acesta rămâne secretul său, al sufletului său, care ascunde suficientă complexitate şi e frământat de dorinţe destul de contradictorii pentru a ne oferi o asemenea ipoteză, printre altele. Dar decizia iniţială, de principiu, a lui Simone de Beauvoir capătă sens, odată cu trecerea timpului, întrucât ea alege să creeze şi să transmită, în loc să procreeze, după ce şi-a adresat mereu somaţii legate de nevoia de opţiune. Cu trecerea anilor, privilegierea operei va deveni tot mai accentuată, realizarea ei oferind o justificare *a posteriori* pentru toate renunţările intime care au precedat-o.

Partea umbrită

Refuzul maternităţii şi orientarea pe care aceasta i-o dă vieţii oricărei femei înseamnă, totodată, în mod inconştient, refuzul riscului de-a se angaja şi al suferinţei. Fără îndoială că Simone de Beauvoir nu voia sau nu putea să le înfrunte. Opţiunile noastre sunt simptomatice pentru economia noastră psihică, pentru dezbaterile conflic- tuale care domnesc în inconştientul nostru. Constituie partea umbrită şi necunoscută, pe care fiecare o purtăm în noi şi care poate, dacă provoacă dureri, să ne îndemne să consultăm un psihoterapeut sau să începem un tratament. Atenţia pe care bolnavul o găseşte poate deschide calea unui cuvânt neştiut, eliberator. N-a fost cazul cu Simone de Beauvoir. Adeptă a introspecţiei, nu era şi admiratoarea dimensiunii sale inconştiente. Nu-i plăcea să se joace cu propriile sale umbre, nu încerca să dezvăluie ce anume sugerau ori acopereau ele, ba chiar se străduia să le nege existenţa. La fel ca Sartre şi comuniştii din epocă, n-a dat decât o mică atenţie psihanalizei; mai precis, n-a crezut în ea. Curiozitatea sa, dorinţa de-a cunoaşte, de-a înţelege, o îndemnau totuşi *a priori* să ia în seamă această experienţă intelectuală, cu atât mai mult, cu cât era contemporana lui Lacan, care a dat un nou elan acestei discipline. Dar ea a refuzat categoric ideea de a-şi conduce viaţa altfel decât în baza gândurilor sale conştiente şi a voinţei. Chiar noţiunile de

inconştient, rezervor pulsio- nal, forţe ascunse şi ambivalente, refulat şi întoarcerea refulatului, travaliul visului sau transfer, pe care le foloseşte cu studenţii, nu vrea să le accepte. Are ambiţia de-a deschide minţile celorlalţi, în felul ei, cu obsesia omului de la catedră. Iar psihanaliza şi abandonul pe care-l implică nu puteau decât s-o umple de oroare pe o femeie care hotărâse să-şi controleze propria viaţă... ba chiar şi pe-a altora.

Opţiunile care i-au determinat experienţa de femeie îşi păstrează latura misterioasă până şi în cărţile sale. Simone de Beauvoir scoate rareori în evidenţă meandrele propriei gândiri şi dubiile care i-au putut îmbogăţi deciziile, ori i-au putut parazita sentimentele. Ea păstrează, până şi în memorii, o privire distantă, rezervată, aproape pudică asupra intimităţii sale. Cărţile ei, memoriile şi eseurile păstrează amprenta formaţiei literare şi filosofice. Trebuie să-i citim corespondenţa, dacă vrem s-o vedem vibrând şi să ne închipuim o femeie pătimaşă, pe care scrisul o eliberează şi care îşi ia răgazul şi dreptul de a-şi scoate la suprafaţă suferinţa şi rănile. Cu toate acestea, dacă relaţia cu tatăl ei, iubirea dureroasă pentru mama ei, copilăria alături de sora mai mică sau de prietena Zaza constituie elemente esenţiale, a căror importanţă n-o contestă, scriitoarea nu oferă decât cheile necesare pentru înţelegerea expunerii pe care a hotărât să ne-o prezinte. Simone de Beauvoir sărbătoreşte inteligenţa, luciditatea, stăpânirea de sine şi voinţa. Altfel spus, ea nu poate recunoaşte că „e acţionată" de o forţă interioară psihică, familială, infantilă, inconştientă, pulsională, ambivalentă şi arhaică, şi cu atât mai puţin să accepte ideea că această parte misterioasă şi detestată a putut să-i însoţească, ba chiar să-i motiveze refuzurile, precum şi opţiunile.

Alegerea libertăţii

După ce-a îndepărtat constrângerile sterilizatoare, care diminuează câmpul de acţiune şi autonomia femeilor, Simone de Beauvoir dispune de întreaga posibilitate de-a se consacra lucrului esenţial: un mod de viaţă care oferă plăcerea şi libertatea, distracţia efemeră a petrecerilor şi instabilităţile iubirii, fără a neglija totuşi bucuriile obsedante ale învăţământului şi ale scrisului. Să te dedici studiului, meditaţiei şi prietenilor, să bei, să discuţi la nesfârşit, să te deghizezi, să trăieşti la cafenea, să dormi la hotel: tot atâtea vise de adolescentă imună la constrângerile domestice? Posibil. Dar e, totodată, o opţiune până la urmă autoimpusă, o viaţă de sfidare

constantă, căci Simone de Beauvoir va trebui să împletească şi să împace curiozitatea faţă de lume şi voinţa de-a transmite, prin intermediul scrisului, o gân- dire structurată. Iată de ce şi-a luat libertatea să iubească aşa cum are chef, după bunul plac al hazardului, bărbaţi şi femei, fără a le da niciodată dreptul sau prilejul să se amestece în destinul ei, s-o orienteze şi cu atât mai puţin s-o deturneze de la misiunile ei ambiţioase. Pactul amoros de libertate reciprocă, ce reglementa relaţia cu Jean-Paul Sartre, ale cărui clauze se cunoaște că acesta din urmă lea aplicat riguros, la fel ca şi ea, într-o mai mică măsură, punea temeliile unui comportament erotic destul de neobişnuit în epocă, lăsând fiecare întâlnire pe seama liberului arbitru, principiu pe care multe cupluri au mai încercat de-atunci să-l pună în practică, la rândul lor, obţinând un succes cu totul aleatoriu. Simone de Beauvoir a explorat plăcerile iubirii, fără a se lăsa vreodată îndiguită de obligaţia de-a alege între pasiune şi raţiune. Se poate bănui că pactul de reciprocitate, pe care l-a semnat cu deja celebrul ei partener, pe vremea când ea însăşi încă era tânără, i-a oferit siguranţa afectivă şi recunoașterea intelectuală de care avea nevoie pentru a-și fixa o parte a existenţei, altfel spus, a intrat în joc de dragul unor interese superioare. Dar putem formula şi ipoteza contrară, şi anume că trăsătura contin- gentă a numeroaselor sale iubiri constituia chintesenţa artei sale dea iubi, iar Sartre i-a dat prilejul s-o aplice pe îndelete. Oricum ar sta lucrurile, având în vedere personalităţile lor, ne putem închipui că ambii au avut de câştigat şi n-au uitat să-şi calculeze în prealabil beneficiile respective şi reciproce.

Libertate, egalitate, fidelitate

Relaţia stabilă şi intelectuală, prea puţin carnală, pe care Simone de Beauvoir o avea cu Jean-Paul Sartre, a constituit ancora care i-a permis să plutească apoi după bunul lui plac, dar ea îşi păstra pe lângă el aceeaşi funcţie. Tinerele de care filosoful se îndrăgostea aveau, cel mai adesea, rolul de a-l asigura în privinţa capacităţilor sale de seducţie, în timp ce Simone de Beauvoir îi confirma soliditatea gândirii. Lumea tinde uneori să creadă că ea îndura distincţia dintre iubire şi sexualitate, pe care el a impus-o, că accepta un rol masculin, dar se pare că un asemenea rol nu le aparţine în exclusivitate bărbaţilor, şi deci lui Sartre, ci constituie mai curând o caracteristică a personalităţilor care se avântă în creaţie. Acestea pot găsi într-o relaţie de iubire slab erotizată libertatea de-a iubi, fără teama de-a fi „vrăjite",

răpite, aşadar, deturnate de la aventura esenţială a vieţii lor: opera. Simone de Beauvoir şi Jean-Paul Sartre erau poate, unul pentru celălalt, garanţia unicului tip de libertate de care le păsa: aceea a gândirii şi a scrisului. Aceea de a-şi exercita dreptul dea trăi conform dorinţelor proprii. Iubirile lor contingente le ofereau, în paralel, bucuria necesară pentru a suporta greutatea unei existenţe dedicate studiului, fără s-o împiedice în vreun fel.

O asemenea relaţie reciprocă, în cadrul unui cuplu, presupune, dincolo de un pact explicit şi intelectual, o egalitate de gândire, un echilibru de forţe, de puteri, atât în planul gândirii, cât şi în domeniul psihologic. Problema fidelităţii devine atunci lipsită de importanţă; trădarea pactului ar fi ca şi cum te-ai nega pe tine însuţi.

Gustul de putere

Dacă iubirile contingente le oferă indivizilor de ambe sexe siguranţa propriilor capacităţi de seducţie, le permit, totodată, să se bucure de exercitarea unei forme de putere. In faţa studenţilor şi a studentelor, cărora li se adresau şi pe care îi cucereau, Simone de Beauvoir şi Jean-Paul Sartre uzau şi abuzau de capacitatea lor de-a plăcea, dar şi de-a domina, de-a subjuga, de-a dirija. Ei însămânţau sufletele, spiritele şi trupurile lipsite de orice influenţă, efectiv virgine.

Relaţia profesor-elev a ocupat un loc central în viaţa senzuală, ca şi în activitatea intelectuală a lui Simone de Beauvoir şi putem vedea în aceasta o compensare a respingerii, din repulsie, a maternităţii sau a clasicei conjugalităţi, o revanşă superioară. In societatea epocii sale, după ce au trecut puţinii ani ai tinereţii, când te poţi împlini pe calea seducţiei, puterea femeilor înseamnă puterea mamelor. A refuza maternitatea, a refuza să întemeiezi o familie înseamnă atunci să-ţi abandonezi puterea feminină, incontestată în sfera domestică şi educativă, să renunţi la ascendentul asupra sufletului şi a sentimentelor copiilor. înseamnă, totodată, să te lipseşti de promisiunea protecţiei lor ulterioare, obţinută, de obicei, pentru zilele bătrâneţii, indiferent că se datorează iubirii sau datoriei. înseamnă să-ţi asumi riscurile unei bătrâneţi solitare. înconjurându-se de prieteni selectaţi, de elevi apropiaţi, Simone de Beauvoir şi-a recreat o familie destinată să reducă acest risc. Probabil, era conştientă că alegerea precoce a independenţei poate uneori, de-a lungul vremii, să se coloreze cu nuanţa amară a singurătăţii. în orice caz, a construit relaţia pedagogică, foarte probabil în mod inconştient, pe modelul matern şi

al figurii parentale: o construcţie care iar conferi ascendentul unui mentor. Simone de Beauvoir a fost un magistru pentru elevii şi discipolii săi, tot aşa cum Jean-Paul Sartre a fost pentru ea însăşi şi pentru mulţi alţii. în acest rol, au exercitat amândoi puterea absolută, aceea de-a forma spirite şi suflete, iar Simone de Beauvoir n-a ezitat să-şi implice în acest proces toate capacităţile de seducţie, inclusiv cele ale trupului. Precum pedagogul antic, care îşi însoţea elevul pe calea cunoaşterii, dar şi a vieţii, ea a fost magistrul, dar uneori şi iubita, amanta elevilor care o fermecau cu fizicul sau o fascinau cu inteligenţa lor. Delectare amoroasă, infinite plăceri ale trupului şi ale gândirii, ea şi-a folosit ascendentul asupra celor care voiau să înveţe de la ea, cu o libertate pe care nimeni n-ar mai putea să şi-o permită azi, în secolul dezvăluirii de abuzuri sexuale prin „atitudinea ascendentă“ şi alţi „substituenţi ai autorităţii“. Ne putem întreba ce-a îndemnat-o pe Simone de Beauvoir să încalce legea, fie ea morală sau juridică, aceea care impune distanţa, atât carnală, cât şi sentimentală, între elevi şi profesori. Se pare, în orice caz, că nu s-a temut de sancţiunea care a îndepărtat-o până la urmă din sistemul naţional de învăţământ, fie din îndrăzneală, fie din inconştienţă sau dispreţ pentru instituţie şi principiile sale oarbe. Dorinţa ei de-a domina, de-a controla şi mai ales de a-l determina pe celălalt să se transfigureze îi punea în evidenţă propria fire, dar a fost validată, hrănită şi consolidată prin relaţia filosofică şi pedagogică pe care o stabilea cu elevii ei, luân- du-şi o ipostază paternă, uneori chiar marcată de senzualitate.

Alegerea operei

Refuzând viaţa de familie, Simone de Beauvoir a putut s-o viseze, s-o reinventeze, cu reguli stabilite de ea şi cu membri atent selectaţi. A optat pentru viaţa la hotel, fără obligaţii casnice, împărţindu-şi banii câştigaţi cu membrii cei mai nevoiaşi ai cercului său de prieteni. Amici, întâlniri, relaţii privilegiate: şi-a cultivat iluzia că poate constitui o familie, independent de rădăcinile genealogice, impuse şi structurale, care, doar acestea, întemeiază identitatea oficială, după criteriul filiaţiei. Beauvoir şi Sartre au sfidat structura identitară obişnuită, familia pe care nu ţi-o alegi, cu riscul de-a tulbura punctele de reper, dar, neavând copii, n-au indus pe nimeni în eroare, decât poate pe ei înşişi. Iar pentru nişte rătăciţi, au parcurs o cale frumoasă! S-au simţit autorizaţi să-şi făurească o nouă identitate, o alianţă bazată exclusiv pe simpatiile lor, pe prietenii, pe iubiri şi

constituită, aşadar, numai după bunul plac. Şi-au oferit dreptul de-a iubi pe îndelete şi de-a nu se angaja decât de capul lor, în succesiunea relaţiilor şi a întâlnirilor, fără a se supune obligaţiilor pe care familia, căsnicia sau raporturile de rudenie le-ar fi putut impune.

Un proiect ambiţios, pe deplin legitim pentru acela care s-a debarasat de rolul social de părinte sau membru de familie. Plăcerea primează. Dorinţa domneşte. Opţiunile personale sunt mai importante decât diversele intervenţii şi răspunderi comune, care stau de obicei pe umerii strămoşilor biologici. Semnificaţia profundă a acestei opţiuni nu constă însă dintr-o fugă de datorie, ci mai degrabă din dorinţa de-a da roade, considerate mai importante. în loc să-şi întemeieze o familie şi să-şi asigure nemurirea prin urmaşi, mizând pe afecţiunea răspândită eventual de nepoţi asupra zilelor ei la bătrî- neţe, Simone de Beauvoir, la fel ca şi Sartre, a vrut să-şi construiască o operă şi s-o transmită, iar această familie artificială, dar liber închegată, era necesară pentru desăvârşirea proiectului. De-a lungul tuturor anilor de învăţământ, cuvântul lui Simone de Beauvoir i-a îmbogăţit pe elevii ei, dar şi curtea minusculă de discipoli, prietenii. Ideile ei, propuse atenţiei mai mult sau mai puţin riguroase a unora şi a altora, se nasc din aceste întâlniri. Publicul desfăşoară pentru ea o activitate de analiză şi de control, pe care ea o desfăşoară cu Sartre, în asemenea măsură, încât se poate vorbi de un transfer. Tot aşa cum pacientul se supune examinării psihanalistului, care constituie garantul propriului travaliu psihic, Simone de Beauvoir se supune atenţiei elevilor săi, garanţi ai temeiniciei şi ai oportunităţii travaliului său intelectual. Gândirea ei se dovedeşte astfel vie, hrănită de toată lumea, fecundată de toţi, iar scrisul, solitar şi original, o fixează apoi în pagină. Construcţia şi transmiterea operei sunt simultane.

Apar, din păcate, şi ceasurile întunecate ale bătrâneţii, iar odată cu ele problema succesiunii, care transformă această transmitere plină de vitalitate în grele întrebări legate de o moştenire cât se poate de concretă. Transmiterea postumă ocoleşte oarecum dorinţa celor vii. Şcolile de analiză cunosc foarte bine situaţia: cuvântul viu, care fecundează şi hrăneşte, riscă să devină steril, dacă aşa hotărăşte moştenitorul, neautorizând reeditările, publicarea de inedite etc. Se va pierde, dacă nimeni n-o apără, şi se va mumifica, dacă cineva o apără prea tare. Opera lui Simone de Beauvoir nu va face obiectul unui cult, sau cel puţin nu la nivelul celei a lui Sartre. Dar înainte de-a fi supusă

memoriei selective a Istoriei, transmiterea o va confrunta pe Simone de Beauvoir cu problema legatarului, a moştenitorului prin testament. Adoptând-o pe Sylvie Le Bon, la sfârşitul vieţii, şi-a ales copilul care poartă răspunderea de a-i păstra şi de a-i transmite gândirea, opera, personalitatea. In pragul morţii, ea redescoperă, sau descoperă pentru prima dată, forţa simbolică a identităţii genealogice, aceea care ne înscrie în lanţul generaţiilor şi ne menţine veşnici.

a ţărăncilor, a soţiilor şi a mamelor. Descoperind în bibliotecă ce soartă au avut celelalte femei, a hotărât să se solidarizeze cu ele.

A respins maternitatea, fără a-şi face prozeliţi. Să recunoaştem că niciodată n-a încercat să pară o eroină, o războinică, a refuzat să joace rolul de eminenţă cenuşie a tuturor luptelor: o dovedeşte lipsa angajării sale din timpul războiului, care i-a fost reproşată, la fel ca şi lui Sartre. Dar, dacă n-au fost în Rezistenţă, n-au fost nici printre colaboraţionişti. Ei refuzau încolonarea, se fereau de entuziasmele colective, în asemenea măsură, încât n-au acceptat niciodată să se înscrie într-un partid. Au putut fi consideraţi egoişti; dar nu era oare necesar, într-o primă etapă, să rămână independentă şi atentă, pentru a da naştere apoi unor curente atât de puternice ca feminismul şi existenţialismul, mişcări ce au traversat secolul XX şi rămân de actualitate?

Moştenirea

Simone de Beauvoir s-a luptat pentru ea însăşi, înainte de-a se lupta pentru ceilalţi. Burgheză, cultivată, profesoară titulară, dar liberă, era departe de-a suporta existenţa groaznică a muncitoarelor,

Prima femeie care s-a considerat egală cu bărbaţii, fără a simţi nevoia de a-i captiva prin seducţie sau a-i răsplăti prin maternitate, Simone de Beauvoir a modificat universul psihic al femeilor, ajutându-le să zărească noi orizonturi care le erau ascunse privirilor. Prin libertatea şi forţa sa intelectuală, ne-a deschis, pur şi simplu, viitorul, un viitor care nu ne oferă nimic pe tavă. E datoria noastră să fim vigilente, de dragul ei şi al tuturor celorlalte.

Édith Piaf (1915-1963):

Iubitoare de iubire

Trupul unei femei mărunte, de un metru patruzeci şi şapte, îmbrăcat cu o rochie neagră de o absolută sobrietate, ar fi ascuns bine temperamentul vulcanic, de n-ar fi fost vocea care-i trăda firea, la antipodul aparenţelor. Piaf i-a vrăjit pe toţi bărbaţii „ei", adeseori i-a

dat cu împrumut altor femei, toţi cei care prin ziare au fost botezaţi pe urmă „Domnul Piaf“, sau chiar şi atunci, pe loc! Pentru a-i cuceri, nu folosea vreun artificiu, doar emoţia vocii, care declanşa mereu acelaşi scenariu: îi chema la ea să bea un pahar, lângă pian, iar ei rămâneau până în zorii zilei; şi nu plecau niciodată, înainte ca ea să-i părăsească. In viaţa lui Edith Piaf şi-au făcut loc numeroase legende, pe care ea le-a întreţinut din plin, alegând variantele biografice care i se păreau mai „prezentabile“. Edith Piaf a contribuit la apariţia a două cărţi, *Au bal de la chance* (*La sărbătoarea norocului)* în 1958, prefaţată de marele admirator şi prieten Jean Cocteau, şi *Ma vie (Viaţa mea),* o antologie de interviuri acordate lui Jean Noli pentru *France-Dimanche,* apărută după moartea ei, în 1964: găsim acolo repetate aceleaşi anecdote..., dar cu poante diferite! La fel ca Marlene Dietrich — cele două femei se adorau —, Edith Piaf şi-a construit mitul de-a lungul existenţei. Materia primă, faptele strict reale, depăşeau în pitoresc ceea ce lumea de-abia tolera într-un roman. Piaf nu inventa, ea aranja, ca un compozitor, grijulie să finiseze mica melodie a vieţii sale. Intr-un singur aspect n-a trişat şi n-a negociat vreodată, pasiunea pentru iubire: „In viaţă e-o singură morală: că eşti bogat sau falit, fără iubire eşti halit.“[13]

O copilărie de saltimbanc

O placă oficială aşezată pe Rue de Belleville, la numărul 72, afirmă că Edith Piaf s-a născut în plină stradă, în timp ce un spital din apropiere i-a înregistrat naşterea la 19 decembrie 1915. Ce contează, din moment ce e clar esenţialul: viaţa ei se va desfăşura pe stradă, până la vârsta de 20 de ani. Mama ei, Anita Maillard, e artistă ambulantă, mai cunoscută prin barurile din Belleville sub numele de Line Marsa. Fată de oameni sărmani, a dat peste un alt sărăntoc, Louis Gassion, un chipeş contorsionist de trotuar, mobilizat în 1914 şi trimis pe front. Pe fetiţa lor nou-născută, Anita o lasă în grija maică-sii, Aişa, de origine kabilă, o beţivană patentă. Intr-o permisie, Louis Gassion o găseşte pe micuţa Edith într-o cocioabă greţoasă, plină de păduchi şi râie, sugând din biberon laptele amestecat cu vin roşu. O ia imediat şi-o duce la Bernay, în departamentul Eure, la propria lui mamă, care conduce cu mână de fier un bordel. Intre 2 şi 7 ani, Edith se însănătoşeşte, apoi înfloreşte printre cele zece angajate ale stabilimentului. Va păstra o

---

13 „Dans la vie, y a qu'une morale: qu'on soit riche ou sans un sou, sans amour on n'est rien du tout“, *La Goualante du pauvre Jean (Melodia sărmanului Jean),* 1954, text de René Rouzaud, muzică de Marguerite Monnot.

mare tandreţe pentru prostituate, fără a fi fost ea însăşi una, după cele mai multe mărturii.

In 1923, Louis Gassion, fără o para chioară, vine s-o ia cu el la drum pe micuţa Edith. Vor dormi prin hambare sau pe la amantele lui Louis, vor mânca pe sponci, nişte pâine, uneori înmuiată în vin. Edith îşi aminteşte că n-a zărit-o pe maică-sa decât o singură dată, într-un bar din Paris, cu acest comentariu al tatălui: „ Aia de-acolo, poţi să-i dai un pupic, e mamă-ta. pe bune!“ Louis nu e nici lăudăros, nici demonstrativ, dar e în stare să renunţe la un pahar de lichior pentru a-i cumpăra o păpuşă fiică-sii, chiar dacă „scatoalcele“ sunt frecvente. Ceea ce o va face pe Edith să spună despre singurul bărbat care a protejat-o cât de cât: „Dintr-o mardeală ca lumea n-a murit nimeni.“ Va explica astfel păruielile ei de mai târziu cu amanţii: „Când ai încasat-o mereu, nu te obişnuieşti prea repede să nu mai fii caftită“, ceea ce înseamnă, printre rânduri, că, dacă nu mori de pe urma unor bătăi, ele nu trec totuşi fără a lăsa consecinţe durabile.

Intr-o zi de colectare a măruntişului, pe când are 10 ani, Edith cântă, iar tatăl ei vede asta ca pe-un bonus: vor face echipă, până când se aventurează de una singură, la 15 ani, prin cazărmi, pe unde îşi rătăceşte repede himenul. La 17 ani, Edith întâlneşte un mărunt agent comercial, cu care se mută într-o cameră de pe strada Belleville. Dar fetiţa care se naşte din această relaţie moare la un an şi jumătate, în iulie 1935, dintr-o meningită fulgerătoare. Edith, care o lăsa ba pe la unii, ba pe la alţii, nu prea va vorbi despre asta, dar pe ascuns îşi va reproşa moartea ei. Iar la decesul celebrului boxer Marcel Cerdan, paisprezece ani mai târziu, nu va găsi decât imaginea iubirii materne pentru a-şi exprima durerea: „Nu era iubitul meu, era pruncul meu, copilaşul meu.“ Piaf, care pare să cânte „cu viscerele deschise spre cer“, şi-a ascuns, de fapt, adevăratele dureri ale vieţii, cu neobişnuită discreţie. „Am plătit, am văzut, mă piş pe trecut“[14], cânta ea, de parc-ar fi implorat o schimbare în destinul femeii.

Incă din primele câştiguri, îşi întreţine financiar tatăl şi mama — atunci când o localizează —, cu senzaţia că întoarce roata destinului. Louis Gassion moare de alcoolism în 1944, Line Marsa dintr-o supradoză, în 1945, dar Edith a apucat să facă pentru ei mai multe decât au făcut ei pentru ea. Totuşi va cânta despre taţi şi despre bărbaţi

14 „C’est payé, balayé, je me fous du passé“, în şlagărul *Non, je ne regrette rien (Nu, nu-mi pare rău de nimic),* 1960, cuvinte de Michel Vaucaire, muzică de Charles Dumont.

cu un zel neobişnuit; niciodată despre mame şi femei, decât dacă sunt prostituate, ca omagiu indirect, prin cântecele ei, pentru acel strop de căldură pe care l-a primit din partea lor.

Vremea protectorilor

In octombrie 1935, Edith îşi duce viaţa pe trotuare şi-l întâlneşte, în cartierul şic Etoile, pe Louis Leplée, patron la Gerny's, un cabaret de lângă Champs-Elysées. Fascinat de vocea ei, o cheamă la audiţie. Edith e obişnuită să-şi înece bucuriile şi necazurile în alcool la Belleville, cu amica ei „Curviştina" *(„Momone"),* nenorocita care-i va sta alături toată viaţa, şi e cât pe ce să rateze audiţia. Louis ăsta, al treilea bărbat din existenţa sa, încarnează tot ceea ce ea nu cu- noaste: e homosexual, discret, rafinat, bogat, puternic şi... de încredere! Ea îi va spune mereu „Tăticu" *(„Papa").* El o angajează imediat. Din ziua următoare, Edith cucereşte tot Parisul intelectual, politic şi artistic, uluit de vocea ei şi de extrema sărăcie a ornamentelor sale. Cocteau o proslăveşte de la bun început, iar admiraţia lui nu va păli niciodată. Tăticu îşi botează cântăreaţa, mică şi fragilă, „Fetişcana Vrăbiuţă" *(„Môme Piaf"),* întrucât „Fetişcana Vrabie" *(„Môme Moineau")* exista deja, era altcineva. îmbrăcată sărăcăcios, Piaf se dovedeşte din start foarte conştiincioasă în privinţa repertoriului, intratabilă şi sigură de sine. Va cânta despre mediul său natural: vagabonzii, cartierele deochiate, alcoolul, caftelile, relaţiile sexuale de-o noapte, uitarea şi, înainte de toate, iubirea.

Spectacolele de gală şi reluarea primelor sale discuri la radio reuşesc să umple de invidie lumea din Place Pigalle, unde s-a stabilit de- acum. La fel ca-n Belleville, peştii dau târcoale şi, multă vreme, Piaf şi Momone le-au plătit taxă de protecţie. Dar atunci când, la 6 aprilie 1936, Tăticu cel bogat e găsit asasinat la domiciliu, privirile se îndreaptă fireşte spre Edith. Cine, din anturajul patronului de la Gerny's sau din cel al lui Piaf, l-a omorât pe Leplée? Şi de ce? Nu se va şti niciodată. Fetişcana Vrăbiuţă, şicanată şi terfelită de presă, trebuie să se refugieze pe Coasta de Azur, unde trăieşte de pe urma unor spectacole aranjate de Jacques Canetti, impresar debutant şi producător al primului ei disc. Un an mai târziu, revenită la Paris, îşi cheamă în ajutor o veche cunoştinţă, textierul Raymond Asso, care i-a oferit deja *Mon légionnaire (Iubitul meu din Legiunea Străină).* El o iubeşte. In noiembrie 1937, o relansează pe scenă cu adevăratul prenume, Edith, făcând uitată Vrăbiuţa din paginile ziarelor de scandal.

Va fi un al doilea tată: o pune să citească, să studieze, mai ales cu compozitoarea Marguerite Monnot, care o va însoţi pe cântăreaţă în întreaga ei carieră şi-i va scrie muzica pentru cele mai mari succese[15]. Devenită cap de afiş, Édith Piaf evoluează pe o mulţime de scene pariziene, precum şi în diverse turnee până la război, când Raymond Asso e mobilizat pe front: asta o va scuti de neplăcerea de-a se despărţi din proprie iniţiativă! Căci Paul Meurisse, tânăr dandy încă necunoscut, care cântă la cabaretul de peste drum, îi place prea mult ca să nu-l ducă în camera ei de hotel din Pigalle. Va face din el un actor, ajutându-l să joace într-o piesă pe care Cocteau a scris-o pentru ei, povestea unei iubiri agitate. Asso descoperă că a trecut pe lista de rezerve, atunci când vine să-i bată la uşa camerei, într-o permisie, scenă de vodevil pe care curând Meurisse o va interpreta la rândul său..., dar în rolul încornoratului! Niciunul dintre bărbaţii lui Piaf nu se va supăra, fiindcă ea e cu totul altfel, artistă mai presus de toate, desprinsă de principiile burgheze.

Îmbrăţişează talente şi corupe soţi

Scenariul se repetă: ei îi aduc o melodie, ea cântă pentru ei, beau amândoi în jurul pianului, iar ea le şopteşte: „Rămâi peste noapte." Va fi cazul lui Michel Emer, textier pentru *L'Accordéoniste* (1940): „E frumoasă femeia străzii / Pe colţul din vecini." Ii va scrie într-un cântec, mai târziu: „Căci viaţa o iubeşte, / flăcăii chipeşi tot aşa, / inima ei tânjeşte, / îi pune pe toţi de-a valma." Lui Piaf nu-i pasă de durere: o transformă în emoţie, pe măsură ce un amant îl înlocuieşte pe celălalt. La începutul războiului, se refugiază în zona liberă şi participă la Rezistenţă în felul ei, ascunzându-l pe Emer, care e evreu, apoi pe Norbert Glanzberg, un iubit tot evreu şi compozitor[16]. Ii ia locul ziaristul Henri Contet, care se instalează cu ea la Paris, deşi e însurat. Édith Piaf declara cu umor: „Totdeauna m-am înţeles bine cu nevestele amanţilor." Şi într-adevăr, îi „restituie", nu fără a-i fi transformat în textieri pentru cântece, ca pe Henri Contet, inginer ca formaţie, care i-a rămas un preţios colaborator. Édith Piaf nu era lipsită de moralitate, dar o avea pe a sa proprie, aceea a unei femei experimentate sau dezabuzate: e mai bine să fii amantă decât nevastă. „Totdeauna îmi iau

15 *L'Hymne à l'amour (Imnul iubirii), La Goualante du pauvre Jean (Melodia sărmanului Jean), Milord* etc.

16 A compus mai ales muzica pentru *Mon manège à moi (Mintea mea se-nvîrte roată)*, pe cuvintele textierului francez Jean Constantin.

catrafusele, asta e revanşa mea asupra femeilor frumoase“, glumea.

La întoarcerea în 1942, la Paris, Édith Piaf urcă din nou pe scena cabaretelor. S-a instalat la ultimul etaj al unui bordel ocupat de germani, dar unii biografi îi atribuie diverse acte de rezistenţă, departe de orice compromis. Imediat după sfârşitul războiului, paşii i se încrucişează cu ai frumosului Yves Montand, pe când încă e împreună cu Henri Contet: le impune un turneu în trei. Montand se lăfăie pe afiş alături de Piaf; cât despre patul în care s-ar fi lăfăit împreună, subiectul şi astăzi se mai dezbate. De dragul lui Montand, Piaf mută şi munţii din loc. Ii găseşte primul rol important în *Les Portes de la nuit (Uşile nopţii)* de Marcel Carné (1946) şi îl obligă pe Contet să compună melodii pentru el. După ce Montand se lansează, ea îl părăseşte, la fel ca şi pe Contet, pentru Jean-Louis Jaubert, unul dintre membrii trupei „Compagnons de la chanson“, unde are un cuvânt greu de spus. La sfârşitul fiecărei iubiri, Édith se mută mai departe, un obicei la care nu va renunţa niciodată. Neavând nicio mobilă, puţin legată de anumite locuri, ea nu ţine decât la oameni, dar şi la ei doar o vreme: nu lasă iubirea să lâncezească.

New York, New York

Pe vremea aceea, adevăratul succes se măsura la New York. In 1946, Piaf se duce acolo, împreună cu cei trei colaboratori talentaţi care n-o vor mai părăsi: Robert Chavigny, la pian, Marc Bonel, la acordeon, şi Louis Barrier, impresarul ei. Compozitoarea cea mai devotată rămâne Marguerite Monnot, antiteza lui Piaf: veselă, fără griji, bine crescută, fostă speranţă a muzicii clasice. Textierii însă se schimbă în ritmul noilor întâlniri, al noilor iubiri. Reţeta Piaf funcţionează.

Trupa „Compagnons de la chanson“ o urmează în turneul american, iar Edith Piaf devine răsfăţata Statelor Unite, după câteva debuturi grele, în faţa unui public pentru care „Pariziană“ echivalează cu „Chanel“ sau „Moulin Rouge“. Până în 1948, turneele din străinătate se ţin lanţ, fără pauză: dincolo de Atlantic, dar şi în ţările nordice, mereu alături de preferatul trupei „Compagnons“, Jean-Louis Jaubert, în ciuda vreunei năzbâtii, îndată ce el nu-i pe fază. Incapabilă să rămână singură, Edith înşală fără a trăda: ea nu-l reneagă pe partenerul titular, doar se „consolează“ lângă altul, chestiune de nuanţă! Lumea ştie precis dacă e bine dispusă, ori prost dispusă, după

cuvintele cântecelor de dragoste pe care le compune[17], dar și mulţumită unei ample corespondenţe, zeci de pagini în fiecare zi, adresate iubiţilor ei sau lui Jacques Bourgeat, un literat întâlnit la Gerny's și care a rămas confidentul ei.

La New York apare Marcel Cerdan, în primăvara anului 1948. E fascinat de aureola lui Piaf, descrisă de toţi, îndată ce începe să cânte, cu mâinile puse-n şolduri şi privirea rătăcită în depărtări. Ea ştie să facă tot ceea ce el nu ştie, să scrie şi să şlefuiască vorbele, în timp ce el încarnează tot ce iubeşte ea: nu e prea înalt (un metru șaptezeci), dar e vânjos, campionul Europei la box, categoria mijlocie, un „nătărău". Se va purta cu el ca şi cu nimeni altul, şi nu va avea timp să-l părăsească ea mai întâi, ceea ce-l va împinge pe un prieten să spună: „Singurul bărbat care a părăsit-o a fost Cerdan, dar numai fiindcă a murit."

Piaf și Cerdan: iubirea magică

Magică pentru noi, magică și pentru Piaf însăși, care nu va avea niciodată prilejul să trăiască până la capăt gustul fericirii, într-o viaţă banală și sedentară, iubirea dintre Cerdan şi Piaf e marcată de absenţă, lipsuri, durere. Meciurile boxerului îl obligă să meargă în toate colţurile lumii, soţia lui şi cei trei copii mici trăiesc la Casablanca. Edith îşi organizează turneele în funcţie de programul lui — un recital la Casablanca de Crăciun, de pildă, pentru ca el să se poată desprinde de familie de sărbători. Ea îi scrie, plânge, dar adevărata noutate e că ei nu se bat deloc. Toţi ceilalţi bărbaţi, chiar şi cei mai placizi, povestesc despre un proces de violenţă iniţiat de Edith, care-i împingea să-şi iasă din fire, ba chiar lovea prima, încât să-i determine s-o ia la bătaie, după care părea mulţumită şi îşi regăsea calmul. Crize de gelozie, pahare sparte, evadări și episoade de alcoolism cu Momone, înșelătorii ostentative, a făcut de toate, însă alături de Cerdan apare o altă Piaf, blândă şi fidelă, care se uimeşte pe ea însăși. La întoarcerea lor împreună în Franţa, în septembrie 1948, după ce Cerdan tocmai a fost proclamat campion mondial în Statele Unite, noul cuplu e asaltat de presă la aterizare (bietul Jaubert, aflat în același avion, face feţe-feţe). Insă Piaf refuză să recunoască public idila lor, din respect pentru soţia lui, dar şi pentru că Cerdan nu intră în obişnuita categorie a „domnului" Piaf. El e deja cineva! Societatea vremii vibrează la unison, în faţa acestei iubiri evidente, dar adultere, de parcă Edith Piaf ar ocoli

17 *La Vie en rose (Viața în roz)*, 1947, pe muzică de Louiguy, sau *Hymne à*

moralitatea cotidiană. Singurul ziar care a îndrăznit să pună titlul „Hoaţa de soţi“ şi-a atras furia publicului, la fel ca şi cel care a anunţat, după o înfrângere a lui Cerdan, „Piaf îi poartă ghinion“. Istoria cea mare, unde — sentimentul respectiv se profilează deja — Piaf va avea o statură magică, o înghite pe cea măruntă: cine îşi mai aminteşte, cine a ştiut vreodată, cu excepţia specialiştilor, că Marcel Cerdan era însurat pe-atunci? Piaf călătoreşte, munceşte, o evită pe Momone, îşi aşteaptă bărbatul, cântă pentru el de la distanţă, îi scrie kilometri de scrisori minunate, cărora el le răspunde cu tonuri la fel de păti- mase[18]. Ea nu-i cere să divorţeze. El îi propune această variantă, dar... La 27 octombrie 1949, după un an şi jumătate de iubire nebună, avionul care îl aduce înapoi pe Marcel Cerdan, de la Paris la New York, spre Edith, se prăbuşeşte în arhipelagul Azore. Piaf, înnebunită de durere, hotărăşte că va cânta cu orice preţ în seara aceea: acolo, sus, el o va auzi. Intonează *Imnul iubirii,* cu propriile cuvinte premonitorii: „Dacă într-o zi te smulge viaţa din braţele mele, dacă mori, departe de mine.“ şi leşină pe scenă la pasajul „Dumnezeu îi reuneşte pe cei ce se iubesc“. E prima dată când Edith Piaf cade în timpul spectacolului, prima dintr-o lungă serie. Cei paisprezece ani care îi rămân de trăit vor fi devastaţi de grave probleme de sănătate şi mai multe accidente de maşină. De la 20 de ani, Piaf luptă împotriva demonului alcoolului, dorinţa de-a uita, însă viaţa a trădat-o: soarta, în povestea cu Cerdan, iar apoi trupul ei, care începe să pretindă anestezice.

Văduvie adulteră şi căsătorie din interes

Timp de un an, Edith Piaf e în degringoladă, la marginea nebuniei: cade în misticism, participă la şedinţe de spiritism, e înşelată de şarlatani, care îi promit că va vorbi cu Marcel Cerdan pe lumea cealaltă, în schimbul unor sume colosale. Ii goneşte pe prietenii sinceri, care încearcă s-o prevină, Michel Emer, Henri Contet sau tânărul Charles Aznavour, secretarul ei (căruia i-a descoperit talentul bine cunoscut). Marinette, soţia legitimă a lui Cerdan, o invită până la urmă pe Piaf la Casablanca, pentru a-şi împărţi durerea. Piaf, la rândul ei, o invită la Paris, plătindu-i drumul şi cazarea, atât ei, cât şi copiilor, copleşind-o cu daruri, după bunul obicei. Scena artistică o ajută să supravieţuiască şi să-şi menţină nivelul de trai, mai luxos ca niciodată, presărat de petreceri cu prieteni şi intervale de sărăcie lucie. Slăbită şi

---

18*l'amour (Imnul iubirii),* 1950, pe muzică de Marguerite Monnot.

deprimată, încearcă o poveste de iubire cu Eddie Constantine, tânăr american chefliu pe care îl lansează în teatru, apoi în lumea spectacolului muzical, şi care-i va fi total nerecunoscător. Impresarul Louis Barrier i se înclină în faţa dorinţelor şi îi adoptă îndată pe toţi bărbaţii pe care ea îi reperează, adică pe amanţii ei.

Degeaba: Piaf nu mai face faţă. Atunci când îl întâlneşte pe Jacques Pills, un bărbat atent, îndrăgostit şi divorţat (de cântăreaţa Lucienne Boyer), altminteri textier talentat7 şi cântăreţ recunoscut (are vreo câteva admiratoare), ea speră într-o iubire senină şi dezinteresată. El o iubeşte — dar ea? Ii scrie lui Jacques Bourgeat: „Cu cât îl cunosc mai mult pe Jacques, cu atât îl apreciez mai mult“. „A aprecia“: un verb foarte departe de registrul său năvalnic! Piaf nu se mai încrede în iubirea nebună, funestă, şi se mărită pentru prima dată în viaţa ei, la New York, în septembrie 1952, având-o ca martor pe Marlene Dietrich, întâlnită în lumea cabaretului din New York, îndată după război. Cele două femei împărtăşesc aceleaşi pasiuni: hipnoza revărsată asupra mulţimilor şi vraja asupra bărbaţilor, mai mult din nevoie decât din dorinţă. Piaf, spre deosebire de Marlene, nu manifestă niciun fel de reţinere pentru poveştile de iubire, dar caută mai degrabă un braţ de încredere, decât sex. Nu se ascunde de amanţi, sub straie monahale, ci se îndreaptă spre ei ca o mamă sau ca Pygmalion, şi o priveşte pe necruţătoarea Marlene cu admiraţia pentru cineva cu care nu seamănă.

Măritată patru ani cu Jacques Pills, Piaf se străduieşte să-i fie fidelă, dar nu-i e uşor, mai ales că trupul o părăseşte, îndemnând-o la excese. Atinsă de reumatism articular deformant, are dureri atât de mari, încât i se prescrie un tratament cu morfină, de care devine dependentă şi pe care o combină cu alcool, analgezic temeinic şi vechi complice de zile negre. Jacques Pills încearcă s-o ţină la distanţă pe celebra Momone, s-o scape de ispita pierzaniei, o încurajează să urmeze tratamente de dezintoxicare, dar rezultatele sunt mereu provizorii. Deşi foarte slăbită, Piaf îşi continuă activitatea pe scenă, emisiunile, înregistrează discuri, obţine un triumf american în 1956, la Carnegie Hall — trei mii de spectatori, un record pentru o franţuzoaică —, fără a mai pune la socoteală cele câteva roluri cinematografice. Cedează atunci câtorva amanţi, printre care Jean Dréjac, unul dintre cei

mai buni textieri pe care i-a avut[19]. Jacques Pills, om cumsecade, dispare la fiecare escapadă a ei şi revine mai târziu, până la divorţul din 1958. Edith Piaf se mută atunci singură, pe Bulevardul Lannes, ultimul ei domiciliu, cel mai constant. Vechea frenezie a iubirilor reîncepe: tânărul Georges Moustaki[20] devine răsfăţatul ei, înainte de pictorul american Douglas Davis şi alţi câţiva. Concerte, amanţi şi nopţi scurte, Piaf rezistă doar cu ajutorul stimulentului preferat al epocii, Maxiton, şi al antidotului său calmant, Gardenal. In 1960, își adaugă în repertoriu „şlagărele" lui Charles Dumont[21], care n-are rolul de amant, ci, fireşte, de sclav: „Eram obiectul ei. După trei luni, eram stors." Nimeni nu poate ţine ritmul cu ea. Dar se epuizează: între 1959 şi 1962, petrece opt luni din treizeci la spital.

A doua căsătorie şi cântecul de lebădă

Intr-o seară de februarie din 1962, la cabaretul Patachou, Edith Piaf se blochează cu ochii pe fiul unui frizer de suburbie, frumosul Théo Lamboukas, pe care-l botează „Sarapo", *sarapo* însemnând în greacă „te iubesc". Ca de obicei, îl duce la ea acasă — cântatul, pianul, paharele ciocnite, oboseala —, îi spune „Rămâi peste noapte". El nu va mai pleca niciodată. Are 26 de ani, ea are 47 și e bolnăvicioasă ca o babă, cu mâinile şi corpul deformate, abia mai ţinându-se pe picioare de-a lungul concertelor. Lumea o persiflează din greu, atunci când îl pune să cânte și pe Théo, considerat un gigolo. Toţi își fac griji pentru banii lui Edith, mai ales când cei doi se căsătoresc, la 9 octombrie 1962. Dar lumea habar n-are cum stau lucrurile. Théo o va iubi, va avea grijă de ea până la sfârșit și îi va cinsti memoria, chiar la mult timp după moarte. Piaf are ochi buni! împreună organizează un concert la Olympia, Théo în deschidere, apoi un turneu francez, în timpul căruia Piaf nu se ridică din patul de boală decât pentru a urca pe scenă, unde se menţine doar prin transfuzii de sânge, făcute cu o oră mai devreme. In 1963, epuizată, cu ficatul ciuruit de „viaţă", droguri și analgezice, face o comă hepatică periculoasă. Incepe atunci stagiunea de adio, plină de cântece interpretate pentru prietenii care defilează prin vila închiriată cu acest prilej pe Coasta de Azur. Acolo se stinge din viață, la

---

19 Mai ales, *L'Homme à la moto* (*Gagiul de pe motoreta),* 1956, muzică de Lieber-Stoller, şi *Sous le ciel de Paris (Sub cerul Parisului),* 1954, muzică de Hubert Giraud.

20 Autorul cuvintelor pentru *Milord*, 1959, muzica de Marguerite Monnot.

21 Mai ales, *Non, je ne regrette rien (Nu, nu-mi pare rău de nimic),* 1960, muzica de Michel Vaucaire.

9 octombrie. E adusă în taină la Paris, potrivit ultimei sale dorinţe, şi moartea e anunţată oficial în data de 11, în aceeaşi zi cu a lui Cocteau. Mii de oameni se perindă pe Bulevardul Lannes, prin faţa trupului îmbălsămat, patruzeci de mii de parizieni o însoţesc la cimitirul Père-Lachaise. Théo se pierde în uitare, înainte de-a muri şi el, neconsolat, într-un accident de maşină în 1970. Această iubire de ultimă oră a mângâiat sfârşitul vieţii lui Edith Piaf, astfel încât ea poate șopti, într-unul dintre cele din urmă interviuri la radio, cuvintele cu care voia să rămână în amintirea noastră: „Ce-am aşteptat eu de la iubire? Păi, ceea ce mi-a şi oferit... Minunea, tristeţea, tragicul, extraordinarul."

Paiaţa de *Samuel Lepastier**

Vrăbiuţa căzută din cuib

Născută în Belleville, dintr-un tată piemontez şi o mamă kabilă, Edith Giovanna Gassion a devenit reprezentanta cea mai tipică a fetişcanei pariziene. Dacă primii săi ani au fost marcaţi de mizeria materială şi abandonul afectiv, a putut prin calităţile ei şi prin muncă să dobândească o celebritate de prim-plan. În ciuda unui fizic cu aparenţe obişnuite, le-a dovedit bărbaţilor care s-au apropiat de ea o putere de seducţie remarcabilă. Dar talentul, belşugul material, iubirea bărbaţilor, recunoaşterea şi admiraţia publicului nu i-au adus fericirea şi n-au putut încetini înaintarea ei tragică spre autodistrugere şi moarte. Dacă viaţa lui Edith Piaf demonstrează că nicio existenţă nu e predestinată, căci e oricând posibil să-ţi depăşeşti nenorocirea, croindu-ţi un destin, arată, de asemenea, că, atunci când traumatismele din copilărie n-au fost suficient elaborate, consecinţele lor ne urmăresc până în mormânt. Asta nu poate să nu atragă atenţia unui psihanalist, căci îi oferă posibilitatea de-a propune ipoteze care să explice efectele inconştientului. Dacă reconstrucţiile propuse n-au rigoarea celor obţinute în cadrul tratamentelor psihanalitice, au cel puţin meritul de-a arăta că pasiunile, la fel ca şi acţiunile pe care le provoacă, nu apar niciodată absolut întâmplător, dar

Samuel Lepastier a absolvit Institut d'études politiques din Paris şi e doctor în psihologie, psihiatrie şi pedopsihiatrie. E practician ataşat, consultant la Salpêtrière şi membru al Société psychanalytique din Paris. A publicat numeroase articole ştiinţifice, precum şi *La crise hystérique (Criza isterica),* Lille, ANRT, 2007.

sunt în mod esenţial consecinţa pulsiunilor şi a fantasmelor în mare parte inconștiente. Munca artistului constă în a le devia, dacă nu

pentru a suprima orice simptom — misiune în orice caz imposibilă —, cel puţin pentru a le orienta spre creaţie şi spre forţele vitale. Această misiune i-a reuşit lui Edith Piaf în viaţa profesională, dar în viaţa afectivă n-a izbutit, în ciuda tuturor eforturilor, să gonească fantomele trecutului, chiar dacă s-a străduit mereu s-o facă.

Astfel, cu ajutorul eficient a ceea ce pe-atunci se numea „reclama“, mizeria lui Edith a constituit punctul de pornire al unei poveşti miraculoase: dacă o păstoriţă poate deveni prinţesă, o puştoaică din suburbiile pariziene poate obţine gloria internaţională. Adică bobocul a înflorit pe bălegar. Piaf — „vrăbiuţă“ în argoul de periferie — a căzut din cuib pentru a-şi lua zborul către firmamentul starurilor şi a sfârşit prin a se rătăci pe-acolo. În cântecele ei, îşi prezintă disperarea, emoţionează, intrigă, dar, totodată, îl provoacă pe burghezul ispitit să devină canalie, dă consistenţă viselor tuturor femeilor obosite de rutina familiei, permiţându-le, de-a lungul unui refren, să-şi închipuie libertatea unei vieţi aventuroase. În acelaşi timp, prin nefericirea ei, Piaf reaminteşte pericolul care există în refuzul propriei condiţii. E o vedetă, de-acord, dar e mai ales o paiaţă, de care taţii şi mamele s-ar teme ca nu cumva să le devină noră.

Edith Piaf a supravieţuit într-un mod neclar plecării mamei, apoi absenţei tatălui, iar vocea i-a permis să scape de-o viaţă marginală şi delincventă. Inteligenţa, un minim de confort material şi succesul în ochii publicului de la începuturi au fost de-ajuns pentru a-i da brânci spre un alt mod de viaţă. Totuşi, încă de la primele cântece, dar şi uneori, chiar în pofida ei, în viaţă, ea transpune pe scenă ceea ce ar fi putut să fie. Spectatorii sunt fascinaţi de lumea pe care ea îi ajută s-o descopere, ispitiţi s-o exploreze şi, totodată, liniştiţi că trăiesc departe de aceasta. un asemenea statut de ambiguitate a împiedicat-o pe Edith Piaf să scape complet de trecut: pentru a plăcea, trebuia să poarte pe trup şi să sufere în viaţă stigmatele pasiunii. Suferinţele ei captivau publicul, transformându-i existenţa nesănătoasă într-o viaţă de sfântă. Atunci s-a născut legenda. Asta i-a asigurat succesul care se mai poate constata şi azi; asta i-a permis să-şi găsească o fericire mereu efemeră în iubire, tot aşa cum i-a grăbit şi moartea prematură. In aparenţă, Edith Piaf a afişat o mare dezinvoltură. Insă chiar dacă a cântat despre surprizele vieţii că „am plătit, am văzut, binele şi răul, de-acuma mă-nghită şi hăul“, sau că „mă piş pe trecut“, importanţa acordată trecutului, în texte ale numeroaselor melodii, precum şi decepţiile

amoroase succesive şi dependenţele toxice arată că n-a reuşit niciodată să-şi cicatrizeze primele eşecuri. Căldura oferită de amanţii trecători, alcoolul şi drogurile n-au reuşit s-o consoleze pe copila abandonată. Ceea ce publicul a perceput ca o sfidare şi ca afirmarea unei libertăţi scandaloase era, dimpotrivă, semnul unei constrângeri de care nu mai reuşea să scape.

Să anunţi „plec iarăşi de la zero" e ca şi cum ai zice „n-am uitat nimic, iar amintirea celor întâmplate mi-e atât de insuportabilă, încât aş vrea să iau totul de la capăt". Astfel, viaţa lui Edith Piaf este o repetiţie. Ea reuşeşte să aibă cariera la care mama ei visa, fără a-şi reveni însă, în urma abandonului căruia i-a fost victimă. Dacă a avut unele locţiitoare de mamă, care au tratat-o cu o anumită tandreţe, se vede că mamele vitrege, bunica şi prostituatele nu prea au reuşit să cicatrizeze rana provocată de faptul că Line Marsa a plecat. Așa cum se întâmplă în astfel de împrejurări, Edith Piaf persistă în conduita de abandon. Cel care, în copilărie, a fost trădat în iubirea primordială de către mamă riscă foarte mult ca, o dată maturizat, să aibă o viaţă sentimentală dificilă. Aflat în carenţă, trăieşte, mai mult ca toţi ceilalţi, cu speranţa unei iubiri care ar fi în sfârşit decisivă. Şi totuşi, deşi e dorită cu intensitate, aceasta nu mai apare niciodată, fiindcă a iubi presupune mereu a te confrunta cu riscul unui nou abandon. Așa că Edith Piaf grăbeşte despărţirile, chiar dacă nu suportă să fie uitată. Fiindcă orice ataşament profund e dureros pentru cei care au suferit din cauza abandonării, atât de dureros, încât e de preferat să rupi relaţia, înainte de-a fi părăsit tu însuţi. Obsedată de teama de-a nu pierde, Piaf încearcă mereu, fără a reuşi, să-şi hotărască soarta. Așa cum o zice și cântecul ei: în iubire pierdem totul, dar fie „că eşti bogat sau falit, fără iubire eşti halit".

„Bărbatul meu" — „iubitul meu" — „bebeluşul meu"

Edith Piaf îşi numeşte bărbaţii „bebeluşul meu", iar relaţia sa cu ideea de maternitate nu e simplă: părăsită de mamă, şi-a pierdut ea însăşi fiica, pe Marcelle, de care nu avea grijă. Alături de bărbaţi, preia funcţiile unei mame cumsecade, îi formează, îi lansează pe scenă. Apoi, când legătura s-a consolidat, îi părăseşte. Totuşi, spre deosebire de mama sa, ştie să amâne despărţirea: menţine relaţia până în clipa în care îi consideră pe iubiţii ei în stare să se descurce singuri. La fel ca mama sa, Edith Piaf nu se desparte aruncând cuvinte mari şi făcând scene, ci dispare: ea nu „părăsește", ci pleacă în turneu sau neglijează,

dându-i celuilalt de înţeles că nu mai are ce căuta pe-acolo sau că a fost înlocuit.

In mod clasic, psihanaliştii spun că, în primii ani, copilul creşte între o lăptărească şi un jandarm. Tatăl e cel care, în ochii copilului, incarnează legea. Importantele modificări sociologice din ultimii ani nu par să fi adus schimbări majore în aceste percepţii, ale căror urme persistă în mod inconştient de-a lungul întregii vieţi. Edith Piaf a întâlnit mai mulţi locţiitori de tată, care au călăuzit-o în carieră: Louis Leplée a descoperit-o şi a lansat-o, Raymond Asso a învăţat-o să se identifice cu propriul personaj pe scenă. In absenţa mamei, care n-a fost înlocuită, cântăreaţa, deşi mereu înconjurată de diverse persoane, a trăit, la urma urmelor, o existenţă solitară.

Să-ţi iubeşti bărbatul aşa cum îţi iubeşti copilul nu conţine nimic excepţional. Ba chiar, pentru o femeie, constituie un semn de dragoste autentică. Nu rareori se întâmplă, de asemenea, ca, într-un cuplu, fiecare dintre cei doi parteneri să se comporte ca un copil alintat faţă de celălalt, folosind, de pildă, un limbaj regresiv, la fel ca Edith Piaf care-şi numea bărbaţii „bebeluşul meu".

Iubirea profundă rezultă din întâlnirea a două curente, unul tandru, celălalt erotic. In poveştile de dragoste ale lui Piaf, inclusiv în aventurile de-o noapte, cele două curente se regăsesc într-adevăr, însă dorinţa sexuală se diminuează pe măsură ce ataşamentul sporeşte. In acelaşi timp, nevoia de-a compensa lipsa iubirii materne o îndeamnă pe Piaf să rămână într-o atitudine de căutare, ceea ce o determină să-şi schimbe mereu partenerii, în loc să construiască alături de unul singur. Însă, dacă inhibiţia iubirii se poate traduce printr-o idealizare a partenerului şi o absenţă a vieţii sexuale, în mod simetric ea poate provoca, la fel ca în cazul lui Edith Piaf, valorificarea unei sexualităţi lipsite de afecţiune, pentru a se evita riscul unui ataşament, văzut ca un mare pericol.

Iubirea maternă e prima pe care o trăim; de aceea, este idealizată la extrem, în asemenea măsură, încât detaliile întâlnirilor de dragoste din viaţa adultă sunt, în mare măsură, inspirate de ea. Model de iubire, nu e totuşi lipsită de ambivalenţă. Multe fete le reproşează mamelor că le-au iubit mai puţin decât dacă s-ar fi născut băieţi. Mai târziu, vor încerca s-o elimine pe aceasta, fiindcă o vor vedea ca pe o rivală. La vârsta adultă, nu e lucru excepţional ca femeile, după ce-au iubit un bărbat, transferând asupra sa dragostea resimţită iniţial

pentru tată, să sfârşească prin a-l detesta, căci trăiesc alături de el reeditarea proastei lor relaţii cu mama. Partenerul se pomeneşte atunci redus la rolul de „vacă de muls“. Ceea ce explică, în circumstanţele cele mai obişnuite, faptul că aspectele explozive ale iubirii împărtăşite se prelungesc uneori destul de greu dincolo de luna de miere. În cazul lui Edith Piaf, e probabil că, în ciuda personajelor de substituţie, imaginea inconştientă a mamei a fost fie înspăimântătoare, fie dimpotrivă greu de închipuit, din cauza dispariţiei sale precoce: în psihanaliza contemporană, asta se numeşte o *mamă moartă,* adică lipsită de reprezentare vie în inconştient. Instabilitatea lui Edith Piaf faţă de bărbaţi, lipsa de avantaje obţinute în viaţa de cuplu, stilul ei de-a se despărţi, precum și intensitatea mereu sporită a iubirilor renăscute ne permit să presupunem că, în cazul ei, această figură era dominatoare.

Edith Piaf are o relaţie maternă cu partenerii săi, chiar dacă ea însăși s-a dovedit o mamă neglijentă. Aici, paradoxul nu e decât aparent. Ieri, la fel ca şi azi, adolescentele — iar Piaf era astfel, la 17 ani, când dă naştere unei fetiţe — care optează în favoarea maternităţii, o fac cel mai adesea din motive narcisice sau pentru a-şi compensa anumite carenţe, de parcă şi-ar închipui că au posibilitatea să se joace cu păpuşile, cu o păpușă de-a dreptul vie. În realitate, confruntate cu propriul copilaș, angoasa lor e atât de mare, încât preferă să scape de el, încredinţându-l spre îngrijire mamei. Dar suferă atunci din cauza eşecului şi se scufundă într-o stare de depresie, uneori dramatică. Îndepărtarea copilului nu înseamnă, aşadar, că ar fi lipsite de instinct matern. Sunt prinse într-un conflict căruia nu-i găsesc o soluţie mulţumitoare: pe de o parte, apropierea de copil e însoţită de o semnificativă angoasă, deoarece provoacă teama de contopire sau dorinţa de distrugere; pe de altă parte, îndepărtarea nu oferă câtuși de puţin satisfacţie, deoarece, însoţită de sentimente de vinovăţie şi remuşcări, provoacă depresia. Atunci când şi-a pierdut fiica, Edith Piaf probabil că a resimţit o mare vinovăţie, cu atât mai semnificativă, cu cât nu putea să nu-şi aducă aminte că ea însăși era cât pe ce să moară, datorită lipsei de îngrijiri a mamei, în primii săi ani de viaţă. Această grea încercare a contribuit fără îndoială la hotărârea de-a renunţa mai apoi la maternitate (deşi nu ştim dacă a recurs la avort sau a suferit de-o sterilitate precoce). Iar după moartea fiicei şi-a revărsat înclinaţiile materne asupra partenerilor, copleșindu-i cu

tandreţe, promiţându-le luna de pe cer. Iar asta nu reprezenta (aproape) niciun pericol pentru ea, căci ei nu riscau să moară (spre deosebire de micuţa Marcelle), atunci când erau părăsiţi. De asemenea, tot mai mult a fost atrasă de bărbaţii care aveau deja o femeie în viaţa lor, de parcă rivalitatea cu *cealaltă* ar fi devenit o condiţie necesară pentru provocarea dorinţei.

Bărbatul, soţia lui şi Piaf

În aparenţă, Edith Piaf mizează pe varianta relaţiei paşnice cu iubiţii. Nu apare ca o amantă leoaică, nu pretinde să fie luată de nevastă și nici nu-i presează pe bărbaţi să divorţeze. Îi deculpabilizează, totodată, căci se preface că situează relaţia lor într-un alt registru. Le permite, de asemenea, să-și manifeste slăbiciunile şi pretenţiile regresive, pe care sunt obligaţi să nu le dezvăluie în relaţia legitimă. In felul ei, îi convinge că nu sunt câtuşi de puţin infideli. Tot aşa cum, pentru unii bărbaţi însuraţi, a merge la prostituate nu înseamnă că sunt infideli, ci că descoperă „altceva", Edith Piaf le propune partenerilor să redevină copii şi să retrăiască o relaţie, nu lipsită de perversitate, cu o femeie aflată în situaţie maternă. Şi faţă de soţiile legitime, Edith Piaf regăseşte în statutul ei de hoaţă, sau de împrumutătoare de soţi, satisfacţia narcisică de-a fi triumfat asupra celeilalte. In situaţia ei, e vorba de-o strategie pentru a se apropia de mama sa. Pe de o parte, trăind o viaţă liberă, repetă ceea ce poate bănui despre existenţa aceleia, după ce l-a părăsit pe tatăl ei; pe de altă parte, ideea că ea însăși monopolizează gândurile unei alte femei, făcând-o să sufere mai mult sau mai puţin, constituie un fel de revanşă împotriva faptului că a fost abandonată de mama sa. In sfârşit, a avea mereu o rivală prezentă în minte e o formă indirectă, la fel ca în toate relaţiile în triunghi, de-a adăuga un element homosexual la povestea cu un bărbat.

Nu e vorba neapărat de refularea unei dorinţe homosexuale erotice, ci de-o atracţie psihică impregnată de iubire pentru o persoană de acelaşi sex, care devine un substitut al mamei. Femeia legitimă a unui amant, dar şi cea mai bună prietenă din adolescenţă, obiectul unor relaţii pătimaşe, pot îndeplini o asemenea funcţie: Edith Piaf a pus-o pe Momone să joace acest rol. Femeile care aleargă după bărbaţii însuraţi, cele care dovedesc o gelozie patologică, cele care, în orice moment, simt nevoia de-a şi-l închipui pe bărbatul lor în braţele alteia, cele care devin amanta soţului celei mai bune prietene (tocmai fiindcă

e vorba de cea mai bună prietenă), sau cele care suportă, îşi imaginează sau includ partenerul feminin într-o relaţie de cuplu dovedesc asemănătoare predispoziţii homosexuale. A-ţi pune ochii, în mod sistematic, pe un bărbat deja ocupat e un mod de-a trăi, prin intermediul lui, o relaţie cu o altă femeie.

Decepţionată de experienţele conjugale şi practicând o meserie nu prea compatibilă cu virtuţile casnice, Edith Piaf a fost amantă nu din dorinţă, ci fiindcă realiza astfel cel mai puţin neplăcut compromis, pentru a-şi depăşi traumele iniţiale. Rămânând amabilă faţă de soţiile legitime, putea spera că acestea îi vor răsplăti bunele sentimente şi că va primi din partea lor ceea ce abia dacă primise de la mama ei. Şi limita, în acelaşi timp, riscul de-a fi părăsită. Fireşte, amanţii o înşelau cu soţiile lor legitime. Dar, cel puţin în aparenţă, ea îşi făcea iluzia că stăpâneşte situaţia, căci avea impresia că e de acord cu un asemenea compromis şi, dacă rivala ei o detesta, măcar se gândea la ea tot timpul. Totuşi, dacă lipsa de răspunderi şi de obligaţii avea anumite avantaje pentru Piaf şi era în acord cu temperamentul ei, contribuia şi la a-i menţine soţiei legitime rolul de femeie adevărată, pentru a-i reaminti cântăreţei statutul său de paiaţă marginală, ceea ce o arunca înapoi, cel puţin în mod inconştient, în situaţia unei fetiţe în raport cu rivala ei, lipsind-o de avantajul obţinut de pe urma faptului că a avut iniţiativa relaţiei adultere. In sfârşit, dacă o relaţie de dragoste intermitentă, cum se întâmplă în situaţia unei amante, îţi lasă iluzia că trăieşti o mare pasiune, ea nu-i permite iubirii să se consolideze, ceea ce contribuie la întreţinerea unui sentiment permanent de insatisfacţie, compensat de ideea că data viitoare va fi cea adevărată —, iar asta îi convenea de minune lui Edith Piaf. A cheltuit totul, şi-a mistuit viaţa şi, la moartea ei, în afara cântecelor sale, n-a lăsat nimic în urmă: nici iubire împărtăşită, nici copii, nici măcar o casă.

Cazul special al lui Marcel Cerdan

Povestea de dragoste dintre Edith Piaf şi Marcel Cerdan a rămas în amintirea publicului, fiindcă fiecare dintre ei reprezenta un simbol al Franţei — campionul mondial iubea o pariziancă sufletistă, celebră în lumea largă — şi fiindcă moartea accidentală a boxerului i-a conferit o dimensiune tragică. E foarte probabil că, dacă Cerdan ar fi trăit, această poveste n-ar fi durat mai mult decât toate celelalte. Campionii nu rămân pe podium o eternitate şi mulţi boxeri au îmbătrânit urât. Ne putem închipui, în schimb, că Piaf, cel puţin o vreme, l-a iubit mai mult

pe Cerdan după moartea lui decât în timpul vieţii. A te îndrăgosti de cel care tocmai a murit nu e un fenomen ieşit din comun: pe de-o parte, fiindcă avem tendinţa de-a ne idealiza apropiaţii, după dispariţia lor; pe de altă parte, fiindcă anumite persoane simt o satisfacţie destul de teatrală, asumându-şi rolul de văduv sau de văduvă, pentru a-şi pigmenta viaţa cu un strop de tragism. Totuşi, nu ni se pare că această situaţie a fost neapărat valabilă şi pentru Edith Piaf. Confuzia de prenume dintre amantul ei (Marcel) şi fetiţa moartă (Marcelle), în schimb, a putut face ca doliul să fie şi mai dureros, iar iubirea şi mai puternică, dar nici acest aspect nu e neapărat cel mai important. Dacă Cerdan, după moarte, a ocupat un loc privilegiat în sufletul lui Piaf, asta s-a datorat faptului că dispariţia lui repeta alta: aceea a mamei sale, al cărei nume, Marsa, era în asonanţă cu prenumele lui Cerdan. De mic copil, Edith îşi pusese toate speranţele, condiţie a supravieţuirii, într-o mamă care, fără a-i da de veste, dispăruse pe neaşteptate, aruncând-o într-un pericol de moarte. Această bruscă negare a iubirii îi lăsase o rană cu atât mai nevindecată, cu cât nu era reprezentată. Moartea lui Marcel Cerdan repetă pierderea mamei. La fel ca şi Anita Maillard, Cerdan a plecat în turneu.

Un *sex-appeal* ca al lui Monroe

La prima vedere, ne poate părea surprinzător că Edith Piaf a putut seduce cu atâta uşurinţă aşa de mulţi bărbaţi, cu toate că nu era un *sex symbol* în conformitate cu criteriile obişnuite. Trebuie observat că relaţia de iubire profundă, la fel ca simpla dorinţă erotică, nu depinde de factori obiectivi. Dacă toţi amanţii lui Edith vorbesc de o vrajă, e tocmai fiindcă n-au ştiut să transpună în cuvinte simple sau în repere sigure ceea ce i-a înflăcărat. In mod schematic, două lucruri îi mobilizează pe bărbaţi: pe plan erotic, faptul că femeia, dispusă la iubire, dă de înţeles promisiunea unor satisfacţii excepţionale; pe plan afectiv, faptul că şi-a convins iubitul că l-a ales în mod special, dintre toţi ceilalţi. Edith Piaf, la fel ca Marilyn Monroe, a ştiut să-şi convingă partenerii de capacitatea ei de a-i satisface în ambele aspecte. Nu e vorba câtuşi de puţin de o strategie deliberată, ci de o consecinţă, ca şi la Marilyn, de altfel, a abandonului precoce din partea mamei. Fiind copii cu deficienţe, Marilyn Monroe şi Edith Piaf au trăit într-o permanentă căutare de afecţiune. Dar această căutare se bazează pe o foarte mare neînţelegere, care explică, la urma urmelor, eşecul ambelor femei. In realitate, seducţia n-a însemnat niciodată pentru ele decât un

mijloc de-a încerca să-şi potolească angoasa pătrunzătoare de fetiţe părăsite. Şi-au ales două căi diferite de-a cuceri masculul: una şi-a modelat fizicul, pentru a-l face extrem de avantajos, cealaltă şi-a pus în valoare talentul, vocea sa puternică şi caldă. Insă ambele au adoptat, în acest scop, un cod vestimentar: în timp ce Marilyn Monroe se îmbrăca sau se dezbrăca într-un mod foarte provocator, Edith Piaf se înfăşura în negru, o ţinută de doliu, dar tipică pentru lumea nocturnă, a fantomelor şi a dorinţelor. Trebuie să ascunzi, ca să poţi sugera mai bine. Ceea ce se vede pe scenă, într-o rochie neagră pe fundal negru, sunt două mâini albe care se întind spre mulţime, ca acelea ale naufragiaţilor, şi un chip care ademeneşte, o voce prin care se exprimă întreaga durere sfâşietoare a unei fetiţe părăsite. Cu cât ţinuta e mai sobră, cu atât apelul e mai sonor şi cu atât mesajul îşi poate permite să fie mai îndrăzneţ: scandalul e în text, latura carnală nu se vede. Scandalul e în faptul că Edith vrea să fie iubită şi chiar aşteaptă asta.

Fetiţa rătăcită, cu suflet mare, hrăneşte obsesia masculină a amantei care va fi generoasă sexual, blândă şi maternă. Dacă, în plus, a frecventat mediile interlope şi a „iubit“ mult în trecut, ea mai adaugă la obsesia după mama şi pe aceea a târfei. Marilyn şi Edith solicită, cu voce ridicată, protecţia. Virilitatea masculului se simte flatată, iar instinctele sale paterne sunt copleşite. In sfârşit, el este Alesul, fiindcă deşi ele iubeau încă pe altul, cu o zi mai devreme, duc o atât de mare lipsă de afecţiune, încât el e cel desemnat a fi salvatorul, singurul, unicul. Talentul lui Piaf constă în a-l face pe bărbat să creadă că el e cel aşteptat şi că ea aştepta o persoană deosebită. Căci, deşi e târfă, e totodată fecioară. „Tu eşti primul, plec iarăşi de la zero, am uitat totul“: mesajul cântecelor lui Piaf se învârte în jurul acestei reveniri. Şi, într-adevăr, pleacă iarăşi de la zero, fiindcă nu mai ţine minte nimic din ce-a fost în trecut! Nici măcar cu o zi mai înainte. Adevăratul mesaj de speranţă ar fi fost: „Mi-am învăţat lecţia, am rămas cu ceva din eşecurile mele anterioare, iubesc mai fierbinte de fiecare dată.“ In mod fundamental, invitaţia pe care Edith Piaf le-o adresează bărbaţilor e o reeditare a ceea ce în trecut i-a cerut mamei, dar în zadar. Iată de ce poveştile ei de dragoste n-au niciodată un sfârşit fericit.

Partenerii lui Edith Piaf, trataţi ca nişte copii răsfăţaţi, probabil că au fost foarte fericiţi, cel puţin o scurtă vreme, dar n-au conştientizat faptul că erau investiţi cu rolul părinţilor, mai ales cu acela al mamei: ar fi trebuit să aibă grijă să nu se îndepărteze

niciodată, nici măcar o clipă, de Edith. Iar, dacă ar fi părăsit-o, ea n-ar fi suportat, căci s-ar fi simţit atunci într-un pericol prea mare de-a fi abandonată. Edith Piaf n-a crescut, de fapt, deloc. „Fetişcana“ avea talia unei adevărate adolescente, consecinţă probabilă a malnutriţiei şi a lipsei de îngrijire. Statura ei miniaturală i-a consolidat poziţia de eternă puştoaică abandonată. Acesta e celălalt sens al versului „plec iarăşi de la zero“: „nu m-am vindecat niciodată de copilăria mea“. Piaf n-a dobândit capacitatea de-a rămâne singură, asemenea copiilor foarte mici care, crezând că mama a dispărut, sunt cuprinşi de-o disperare profundă, îndată ce n-o mai zăresc, căci nu sunt în stare să-şi închipuie că poate fi în altă parte. Edith Piaf nu suporta să doarmă singură, nu se culca niciodată înainte de zorii zilei, fiindcă se temea de întuneric. Noaptea obişnuia să bea, căldura provocată de alcool îi dădea iluzia că nu mai e singură. Alcoolicul repetă comportamentul sugarului faţă de lapte: ghiftuit, se scufundă în cea mai deplină fericire, care îl determină să adoarmă; trezit de foame, durerea lui pare nelimitată şi nu poate anticipa reluarea biberonului. Atunci când Edith Piaf bea în prezenţa partenerilor ei, sau atunci când bea în public, se comportă la fel ca Marilyn Monroe, care îşi dezvăluie trecutul rătăcitor, pericolele la care s-a expus în copilărie, pentru a cere protecţia bărbaţilor. Femeile care, în ziua de azi, îşi ascund fragilitatea sau se prefac că n-o mai au îi debusolează complet pe bărbaţi, care se întreabă: „Şi-atunci care mai e rolul meu?“ Dincolo de *sex-appeal,* Piaf şi Monroe aveau ceea ce s-ar putea numi *love-appeal*. Acesta a contribuit la mobilizarea favorurilor venite din partea publicului.

Violenţa în dragoste

Cu amanţii ei, Edith Piaf întreţinea relaţii agitate, în care violenţa fizică era prezentă. In cadrul cuplului, ura poate constitui un ferment, uneori chiar mai solid decât iubirea, căci adeseori durează mai mult. Piaf regăsea aici violenţele îndurate în copilărie. Faptul că a fost abandonată de mama ei a reprezentat o lovitură extrem de brutală. La fel ca majoritatea copiilor abandonaţi, avea obsesia că este ea însăşi de vină, singura modalitate de-a încerca să îmblânzească un destin care-i dezvăluia cât de puţin contează în ochii unui adult. Tatăl ei, ceva mai de încredere, o bătuse de câteva ori. In numeroase situaţii, amintirea pedepselor venite din partea tatălui stă la originea masochismului ero- gen al adulţilor, care stabilesc o legătură directă între lovituri şi iubire. Dar violenţa îndurată e, totodată, o modalitate

de deculpabilizare, pentru iubirea primită. Incă din copilărie, Edith Piaf a rămas cu ideea că bătăile sunt de preferat, în locul abandonului.

Intr-un mod mai subtil, cerându-i implicit amantului să-şi dovedească puterea şi brutalitatea, Edith Piaf îl castrează. Dacă e obligat s-o bată pentru a-i dovedi că e bărbat, înseamnă, în acelaşi timp, că nu e în stare s-o satisfacă în iubire şi că nu-i sunt de-ajuns cuvintele pentru a se face respectat. La un nivel mai superficial, Edith Piaf a fost atât de deficitară afectiv şi a trăit într-un mediu atât de nesigur, încât blândeţea prelungită probabil că-i era insuportabilă: o percepea ca pe o formă de abandonare.

O eroină victoriile, exagerându-le atât pe unele, cât şi pe celelalte, se prezenta din start ca o „vedetă", pe care evenimentele mărunte sau sentimentele n-o impresionau. Distanţa dintre aspiraţiile noastre şi capacităţile noastre de-a le satisface este imensă. Realitatea pe care o trăim, făcută din compromisuri şi renunţări, nu e mereu strălucitoare: cedăm în faţa celor mai puternici, ne eschivăm fără a ne-o mărturisi totdeauna. Dar eroii pe care ni-i inventăm ne ajută să ne suportăm mai uşor, atunci când îi întâlnim la cinema, în mitologie sau în cărţi. Ei nu fac niciodată compromisuri, acceptă să-şi asume riscuri în locul nostru, pentru a-şi trăi pasiunile până la capăt. Édith Piaf a trăit ca o eroină, dramatizând situaţiile, accentuând latura lor de roman sentimental, refugiindu-se într-un univers în care totul e diferit, mai mare şi mai frumos. Şi-a sfidat timpurile, beneficiind de-o complicitate implicită, libertatea care i se recunoaşte artistei, care a scutit-o de obligaţiile impuse femeilor. Dar, în acelaşi timp, n-a ştiut să profite de ocazia de-a fi altcineva decât fetişcana sufle- tistă de la începuturi; s-a pomenit prizonieră a personajului pe care l-a construit prin cântecele sale. Dacă vocea lui Édith Piaf continuă să ne impresioneze, dacă ne aminteşte de capriciile dorinţei, de speranţele şi decepţiile iubirii şi dacă, prin chiar acest lucru, ne ajută să trăim, conferind mai mult sens existenţei noastre, să nu uităm că interpreta, în ceea ce-o priveşte, a plătit prin suferinţă, boală şi moarte precoce plăcerea noastră de-o clipă.

Maria Callas (1923-1977): O femeie redusă la tăcere

Zgârcită în confidenţe, Callas n-a fost niciodată în viaţa ei acea îndrăgostită generoasă pe care o interpreta atât de bine pe scenă şi a trăit multă vreme aplecată pe de-a-ntregul asupra carierei proprii, înverşunată să-i smulgă Renatei Tebaldi, marea ei rivală, titlul de *prima*

donna assoluta. Şi-a luat astfel revanşa asupra unei copilării care debuta sub cele mai proaste auspicii. Dar, dacă artista a putut fi prezentată ca model de rezistenţă psihologică[22], ea nu s-a considerat niciodată fericită, astfel încât unii îi consideră decesul, la 53 de ani, ca pe o sinucidere. A încheiat o căsătorie, mai mult de afaceri decât din dragoste, cu Giovanni Battista Meneghini, zis „Titta", care a devenit repede impresarul ei temut, dar n-a exprimat decât târziu dorinţe de fericire pentru viaţa ei personală: „Publicul e un monstru (...). Nu mai am chef să cânt. Vreau să trăiesc, ca orice femeie de rând", a declarat la 37 de ani — vocea începea de pe-atunci s-o trădeze. Aristotel Onassis, eternul amant care nu s-a însurat cu ea, a reuşit să-i aprindă simţurile, dar i le-a stins rapid cu cruzime. Pe rând, adorată şi detestată, celebră pentru crizele de furie, Maria îi reproşa presei că n-o înţelege: „Uneori, nu recunosc femeia despre care vorbiţi." E probabil că educaţia de care a avut parte nu i-a dat posibilitatea să se cunoască pe sine însăşi.

Copilul minune

Fiica unui cuplu care se desparte, copil înlocuitor (părinţii sperau să aibă un băiat, după fiul mort la vârsta de 3 ani), urâtă, grasă şi sluţită de ochelarii cu lentile cât binoclul, care îi corectau miopia severă, având o soră cu șapte ani mai mare, considerată mai drăguţă, Maria Callas porneşte în viaţă cu numeroase dezavantaje. Mama ei, Evangelia, n-o ţine în braţe decât la cinci zile după naștere și se străduiește să le dreseze pe cele două surori, de mici, să devină niște papagali savanţi: cursuri de pian, canto, audiţii interminabile de discuri cu muzică de operă, demonstraţii în public. Evangelia vrea ca fiicele ei s-o răzbune și trebuie să aruncăm o privire în copilăria sa pentru a înţelege vânarea furioasă a succesului prin procură, în arta lirică.

Născută la poalele Acropolei, în casa bogată a unui general atenian autoritar, Evangelia creşte pe treptele teatrului Odeon al lui Herodes Atticus, unde visează să apară ea însăşi pe scenă, într-o bună zi, departe de acest mediu meschin. La 18 ani, se mărită cu Yorgos, un farmacist cu zece ani mai mare. Afemeiat şi egoist, acesta hotărăşte de capul lui expatrierea în Statele Unite, pe când Evangelia e însărcinată. Cei doi debarcă la New York, la 2 august 1923. Maria se naşte acolo, la 2 decembrie. Solidaritatea comunităţii greceşti îi permite micii farmacii de familie să prospere, până la criza din 1929. Pe urmă, în

22 Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards,* Paris, Odile Jacob, 2004.

ciuda dificultăţilor financiare, Evangelia preferă să-şi smulgă de la gură, decât să renunţe la lecţiile de muzică ale fetiţelor! Familia Kalogeropoulos ia numele de Callas, mai uşor de pronunţat, iar sora mai mare, Cynthia, adoptă prenumele de Jackie. Dar cele două nu vor fi nişte americance la fel ca toate celelalte: Maria se va prezenta mereu ca fiind grecoaică, iar Jackie se va întoarce în ţară, la 17 ani, lăsându-i Evangeliei toată libertatea de-a o tortura pe fata mai mică. La 10 ani, Maria cântă la cerere *Carmen,* de la cap la coadă, cu trupul grăsuţ înfăşurat în rochii cu volănaşe. Evangelia zice mereu: „Trebuie să-ţi hrăneşti vocea." îndopată de maică-sa, Maria se face bulimică şi complexată, dar descoperă că privirile pline de milă se colorează de admiraţie, atunci când ea intonează vreun cân- tec. Lumea o aplaudă. Lumea o îmbrăţişează. Lumea o iubeşte! Ea nu se va trezi niciodată, convinsă că n-are decât o singură calitate care s-o facă plăcută: vocea.

Modelarea unui talent

Atunci când se întoarce pentru prima dată în Grecia, la 14 ani, Maria nu are mai mulţi prieteni sau iubiţi decât în Statele Unite, unde stătea cu inima îngheţată, din cauza exigenţelor mamei. Evangelia îi comandă de-acum nestingherită, căci tatăl, denigrat pe faţă, a rămas în Statele Unite, spre marea bucurie a tuturor! Rezultatul: tânăra Maria îşi construieşte în fantezie un tată ideal. Va fi destul să reapară peste câţiva ani, afişând abia un strop de simpatie, pentru ca ea să-l considere formidabil. Maria investeşte, aşadar, totul în muzică, mai ales că n-are nimic şi pe nimeni în viaţă. îşi va rezuma adolescenţa ca pe un antrenament „de atlet". Muzica e pentru ea o sfidare şi un refugiu, dar nu o pasiune.

O profesoară prestigioasă, Maria Trivella, îi predă primele cursuri la Atena. Dar Evangelia vrea performanţă şi reuşeşte să-şi înscrie fata într-o audiţie la Elvira de Hidalgo, celebră soprană spaniolă, blocată în capitala grecească de izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial. încă de la primele vocalize ale Mariei, ea recunoaşte o voce neobişnuită şi o ia pe tânăra de 17 ani sub protecţia sa. în anul următor, în iulie 1941, Maria e atât de talentată, încât e pusă pe nepregătite să-i ia locul unei cântăreţe confirmate, în *Tosca,* la Opera din Atena. Nemaipomenit! E în stare să descifreze întreaga partitură, peste noapte, şi s-o interpreteze a doua zi: o muncă de hamal, însoţită de un talent rar şi de o voce care provoacă îndată pasiuni, dar stârneşte şi dezbateri. Genială pe fragmente, n-ar realiza totuşi cu suficientă

uşurinţă trecerea de la un registru la altul, afirmă unii. Maria Callas va încerca, de-a lungul unei părţi a vieţii, să şteargă acest „defect“, fără succes. Milioane de admiratori vor descifra în asta urmele emoţiei, dar prezenţa ei de tragediană câştigă unanimitatea sufragiilor. Maria Callas îşi joacă rolul, în aceeaşi măsură în care cântă, o revoluţie pentru o artistă. îşi sublimează iubirile, pe care niciodată nu le-a resimţit. La 18 ani, o asemenea înflăcărare feciorelnică emoţionează, dar mai târziu, când se va spune că are inimă de piatră, detractorii vor vedea în asta monstruozitatea ei.

Opera din Atena, după ce-a fost minţită în legătură cu vârsta sa prea fragedă pentru a putea fi admisă, o angajează acum pe-un an şi, până în 1945, în capitala ocupată de trupele germane, ea încinge auditoriul, interpretând *Tosca* de treizeci şi trei de ori în mai puţin de patru ani, fără a-şi bate capul cu naţionalitatea spectatorilor. I se va reproşa asta, cu atât mai mult, cu cât mama sa are anumite legături cu inamicul.

Pentru a fugi din ţara frământată de tensiunile politice şi epurările sumare, dar şi pentru a scăpa de scumpa ei mamă, Maria Callas hotărăşte să ia vaporul spre Statele Unite. Triumful de la Atena nu-i este de-ajuns. Evangelia ar putea să vadă în ambiţia fetei rodul educaţiei sale, dacă artista nu şi-ar afişa dispreţul: Elvira e cea care i-a devenit mamă, Elvira o sfătuieşte să-şi odihnească vocea, luându-şi câteva pauze (pe care ea le neglijează), tot Elvira o învaţă să se îmbrace, să zâmbească, să fie cât mai feminină, la cele nouăzeci de kilograme. Elvira e cea care o iubeşte, pur şi simplu, şi nu doar pentru vocea ei. Evangeliei îi va fi ciudă pe fiică-sa până la moarte: „Eu am creat-o pe Maria Callas, ea m-a părăsit“, va repeta în faţa presei. La care acuzata va răspunde, prin intermediari: „Mama m-a distrus.“ Amândouă vor avea dreptate.

Nici Evangelia, nici Elvira nu se bucură de această plecare peste Atlantic, una fiindcă e părăsită, cealaltă fiindcă se teme ca eleva ei să nu se lase pe trândăveală. La 22 de ani, Maria Callas nu are îndoieli. Ea pleacă.

Din purgatoriu în paradis

Pe cheiul portului Atena, în luna august 1945, Maria Callas dă nas în nas cu tatăl său, care venise să viziteze Grecia, fără ca ea să ştie. Nu l-a mai văzut de când avea 14 ani. In cele câteva zile de călătorie, el îşi face iertate păcatele, dovedindu-se, pur şi simplu, un tip cumsecade,

iar Maria, care se întreba cum se va descurca financiar la New York, se pomeneşte că i se oferă ospitalitate. Farmacistul fiind mai mult plecat de-acasă, Maria poate respira în sfârşit şi îşi înmulţeşte contactele profesionale. Ea, care a plecat din Atena ca o vedetă, abia dacă îşi găseşte ceva pe-aici. La MET, celebra Metropolitan Opera, unde e în sfârşit primită, după luni întregi de tatonări, refuză două roluri de prim-plan. Nu se pune problema, pentru exigenta artistă, să interpreteze opera *Fidelio* în engleză, căci Beethoven a conceput-o în germană, şi să joace în *Madame Butterfly,* căci are o talie enormă: ar fi ridicolă! Directorul va avea nevoie apoi de zece ani pentru a recunoaşte că ea a avut dreptate. Norocul îi va zâmbi cântăreţei, mulţumită unei prietene soprane, Louise Caselotti, care o invită s-o însoţească la un eveniment prestigios: la 6 august 1947, amândouă vor cânta la arenele din Verona. Elvira i-a spus clar mai demult: succesul trece prin Italia şi prin Tullio Serafin, dirijorul care e stăpânul ţinutului. El îi va oferi Mariei Callas posibilitatea de-a decola. Eddie Bagarozy, soţul Louisei, un avocat care nu pierde niciun prilej de-a tăia chitanţe de onorarii, reuşeşte cu atât mai uşor să se facă acceptat ca impresar pe lângă Maria, cu cât se pare că a fost primul ei amant. Obosită de cei doi ani de insucces şi de sărăcie crasă, îl angajează pentru 10% din veniturile realizate, imprudenţă pe care o va regreta peste câţiva ani.

Maria Callas simte nevoia de-a fi protejată. Are nevoie de un bărbat, unul adevărat, care s-o conducă, să fie mai activ decât un impresar, „un bărbat în serviciul vocii sale“, cum zice ea însăşi, şi nu de-un soţ banal. La Verona, întâlneşte omul potrivit, Giovanni Battista Meneghini, cucerit de aceea pe care ziarele o prezintă ca revelaţia lirică mondială. Acest industriaş bogat şi pântecos în vârstă de 50 de ani (pe când ea are 24) trăieşte alături de mama sa, având o singură pasiune: opera. O pasiune care o convinge pe Maria, în ceea ce priveşte sentimentele de iubire faţă de ea: cine ar putea s-o iubească din alte motive? Titta o copleşeşte pe cântăreaţă cu un lux pe care ea acum îl descoperă şi pe care îl va finanţa curând. El îşi părăseşte îndată firma de familie, pentru a se consacra pe deplin carierei femeii cucerite, căreia îi negociază cu patimă onorariile. *Tristan şi Isolda* la Fenice din Veneţia, *Aida* la Torino, *Norma* la Florenţa... Maria Callas obţine toate contractele, stârneşte entuziasmul în sălile europene, înainte de-a merge să cucerească Teatrul Colon din Buenos Aires, un loc mitic. Se mărită cu Titta la 21 aprilie 1949, pe fugă, înainte de plecarea în

America de Sud, unde are primul turneu şi devine idolul publicului. In locul călătoriei de nuntă, cei doi soţi au ales gloria: sufletele uscate se înţeleg bine. De-un singur lucru se dovedeşte incapabil Titta: s-o oblige pe Maria să-şi potolească avân- tul şi să-şi menajeze vocea, iar asta ar fi fost chiar în interesul lor financiar. Cântăreaţa nu se odihneşte câtuşi de puţin, înşiră un spectacol după celălalt (o sută şaptezeci şi trei de concerte, între 1948 şi 1952). Dar, începând cu 1951 — când are 28 de ani —, vocea ei oboseşte. Maria anulează anumite reprezentaţii şi devine cu atât mai despotică, refuzând să-şi recunoască limitele. Incep scandalurile, zvonurile despre cea care se consideră o „divă". Callas — cum a început lumea s-o numească, potrivit tradiţiei rezervate numelor mari — devine inaccesibilă, atât din punct de vedere financiar, cât şi uman, punându-l pe soţul Titta să-i selecteze la sânge spectacolele, rolurile, dirijorii, partenerii, insultându-i pe artiştii susceptibili de-a o concura la celebritate. In ciuda ambiţiilor, nu reuşeşte să concerteze la Scala decât în 1951, în alternanţă cu Renata Tebaldi, vedeta oficială din zonă, pe care nu va înceta s-o urască. La sfârşitul anului 1952, cucereşte publicul londonez la Covent Garden, o sală considerată dificilă, dar capriciile starului, la Hotelul Savoy, îi cuceresc pe britanici, după cum îi vor cuceri pe americani mai târziu. „Poate că n-are cea mai frumoasă voce din lume, îndrăzneşte să scrie un critic de la *Time Magazine,* dar e cu siguranţă cântăreaţa cea mai provocatoare din lume." Luchino Visconti se îndrăgosteşte la nebunie de ea, platonic, fiindcă e homosexual, şi îi regizează pentru prima dată, în 1954, spectacolul *La Traviata;* e proclamată „regina de la Scala". E fascinată de acest regizor ciudat, foarte pătimaş, aşa cum ea nu este, şi va simţi aceeaşi curiozitate pentru Pier Paolo Pasolini, cu care va filma unicul ei rol cinematografic, în *Medeea,* în anul 1970. Callas, ca un animal de povară, munceşte zi şi noapte, sacrificându-şi viaţa personală şi fericirea, pe altarul artei: „Alţii au hotărât că sunt făcută pentru cântec, pe vremea când n-aveam decât 4 ani şi când detestam asta. Iată de ce am avut dintotdeauna un sentiment de iubire şi ură pentru cântec."

O proastă reputaţie

Doar un lucru îi mai lipseşte glorioasei Maria Callas, pentru a rivaliza cu o actriţă hollywoodiană: silueta de fotomodel. Vrea să poarte rochii de femeie fatală şi hotărăşte să urmeze sfaturile medicilor, care o îndeamnă încă din 1954 să slăbească, din motive de

sănătate: proasta circulaţie sanguină, căderile de tensiune, corzile vocale fragile, toate acestea se datorează supraalimentării, nopţilor prea scurte, decalajelor de fus orar, de pe un continent pe celălalt. Maria pierde treizeci de kilograme în doi ani, iar venitul onorariilor sale urmează o curbă invers proporţională. Dar presa începe să vorbească despre toanele şi crizele ei. S-a aflat că prin culise îşi pălmu- ieşte partenerii. Se ştie, de asemenea, că se deplasează cu o haită de pudeli, impunându-şi maniile, că a deschis un proces răsunător împotriva pastelor Pantanella, care i-au folosit imaginea, că e urmărită de Bagarozy, avocatul veros care îşi pretinde pe nepusă masă cei 10%, că se năpusteşte efectiv asupra poliţiştilor care îi prezintă citaţiile pentru a se prezenta la tribunal. Pe pagina întâi a ziarelor, Callas are o nouă poreclă: „Tigroaica". Evangelia nu se lasă pe tân- jală şi-i mai pune în cârcă: afirmă că e obligată să lucreze la bătrâne- ţea ei înaintată, căci fiică-sa miliardară a părăsit-o. Şi, pentru a-şi agrava situaţia, diva rămâne uneori afonă, încât e obligată să-şi anuleze concertul prevăzut pentru marea întoarcere în Grecia, din august 1957. Un simbol. Anulează un alt spectacol la Edinburgh, însă pentru a participa la balul de la Veneţia, alături de Elsa Maxwell, o jurnalistă din lumea vedetelor care, după ce-a umilit-o la scenă deschisă, îi va deveni un sfetnic dezastruos, îi va stimula capriciile şi va profita de celebritatea ei.

In cursul acestei serbări somptuoase, la 3 septembrie 1957, Maria Callas îl întâlneşte pe Aristotel Onassis, armator grec al cărui iaht minunat stă amarat în faţa Cetăţii Dogilor. Deşi Onassis e însurat, îi dă târcoale, impresionant prin umorul şi generozitatea lui. Vor mai trece doi ani înainte de croaziera fatală pentru cuplul Callas, ca şi pentru cuplul Onassis, în septembrie 1959: Aristotel şi Maria vor fi mai mult decât simpli prieteni. Deja Titta a devenit un domn în vârstă, pe când, la 36 de ani, cu talia suplă, Maria Callas descoperă o nouă viaţă. Elsa Maxwell o ameţeşte de cap: i-l prezintă pe Aga Khan, pe puternicii zilei, pe miliardari. Callas, care ştie că nu va fi niciodată mamă (a fost diagnosticată sterilă), vrea să iubească, dar iubirea — o simte acum, după zece ani de căsnicie — înseamnă altceva. O va spune cu toată luciditatea despre Titta, mai târziu: „N-a fost un soţ, a fost un impresar." Pentru a o face pe Maria Callas să creadă, în sfârşit, în iubire, nimeni n-are o situaţie mai bună decât Aristotel Onassis, campionul iluzionismului.

„Prietenul“ Ari

Faimoasa croazieră din 1959 se soldează cu două divorţuri, dar „Ari“ nu-şi va schimba niciodată versiunea oficială privind legăturile lui cu Maria: „Sunt prietenul ei.“ îşi fac vacanţa împreună, se întâl- nesc la capătul lumii, merg în vilegiatură (ocazie pentru Maria să-i agreseze pe *paparazzi,* sub sclipirile flash-urilor), îşi cumpără locuinţe la Paris, la câteva numere una de cealaltă, pe Avenue Foch, îşi fac scene în plină stradă, dar numai Maria visează în gura mare, în faţa presei: „Nunta va fi curând.“ Va visa chiar şi să aibă un copil, după o „sarcină miraculoasă“, speranţă efemeră, căci la doar câteva luni de sarcină va da naştere unui copil mort, pe care-l va pomeni rareori mai târziu. După nouă ani cu promisiuni de ocazie, nunta lui Ari va avea loc într-adevăr, dar cu altcineva, cu Jackie Kennedy, atât de feminină şi americană, ceea ce va ajuta la intenţiile lui expansioniste.

Alături de Ari, Maria a cunoscut pasiunea. Ambii sunt bogaţi şi nu se poate bănui că profită unul de celălalt, sau măcar nu financiar. Aristotel Onassis încarnează puterea, sexualitatea, dar, totodată, şi incultura şi vulgaritatea, în ochii intelighenţiei mondiale. El vede în Maria o garanţie culturală, înainte de-a descoperi că ea nu e decât un animal de spectacole, bine dresat, care visează la o poveste din basme. Callas a devenit punctul absolut de referinţă, la nivel mondial, dar i se-ntâmplă deja să nu mai urce pe scenă câteva luni de-a rândul. Presa o ia peste picior: „tigroaica“ s-a făcut „turturică“; sau îşi dă cu presupusul: „Callas şi-a pierdut vocea.“ Cântăreaţa dezminte: „Nu vocea îmi lipseşte, nervii mei sunt la limită.“ Căci Ari i-i pune la grea încercare. în timp ce artista îşi mărturiseşte viaţa tristă de odinioară şi metamorfoza („Ari e primul care mă tratează ca pe o femeie“, zice ea), lumea îl vede pe armator cum flirtează cu Lee Radziwill, cu sora lui Jackie Kennedy, sau cum e „reţinut“ în altă parte cu afaceri şi refuză viaţa în comun. în 1964, Maria Callas înregistrează versiunea, curând devenită celebră, din *Carmen,* în pofida sfaturilor medicale. în anul următor, cântă pentru ultima dată o operă, de la început până la sfârşit, *Tosca,* în faţa celui mai select public din Londra, la capătul puterilor şi al corzilor vocale. La sfâr- şitul spectacolului, amantul îi administrează lovitura de graţie: „Eşti o nulitate. N-aveai decât nişte foale-n gât şi-acuma s-au făcut ferfeniţă.“ Maria Callas suferă câineşte, dar, în sfârşit, are alt motiv de nemulţumire decât muzica. Nimic nu-i va mai stinge vreodată această flacără, nici măcar însurătoarea lui Aristotel Onassis

cu Jackie Kennedy. „Prietenul“ îşi permite, după nuntă, luxul unei serenade publice sub geamurile sale: ea îi va deschide uşa, desigur, şi i-o va lăsa deschisă, până când moartea bărbatului iubit îi va despărţi, în 1975. Atunci, la rândul ei, va lăsa ca viaţa să i se stingă.

Cealaltă imagine a lui Callas

Ultimii doisprezece ani din viaţa Mariei Callas, între 1965 şi 1977, descoperă chipul unei alte femei, trăind între căţeii şi servitorii ei, în apartamentul din Avenue Georges-Mandel, la Paris. Desigur, mai ţine câte un spectacol, se încinge atunci când Onassis o vizitează, dar se prăbuşeşte apoi cu atât mai profund în depresie. *Medeea* lui Pasolini nu prea are succes, chiar dacă ea zice că şi-a pus acolo „tot sufletul“, un suflet pe care de-acuma şi-l deschide în emisiuni de radio şi televiziune, în faţa presei. Dar lumea n-o mai ascultă: cu toţii vor să vadă diva, nu o fată bătrână şi lacrimogenă, cu atât mai mult, cu cât mama şi sora ei continuă s-o copleşească de răutăţi — „Niciodată n-a avut suflet“ —, în timp ce Titta, într-un elan milostiv, îi propune, prin intermediul ziarelor, s-o „reprimească“, înainte de-a o insulta, la rândul lui. Internată la spital, în 1970, după o tentativă de sinucidere ratată şi dezminţită, Maria Callas încearcă să-şi revină, întorcându-se în Statele Unite pentru a deveni profesoară de canto (Barbara Hendricks îi va fi elevă). Dar să dai lecţii de cântat, după ce-ai fost vedetă, e ca şi cum ai lua ceaiul cu Aristotel Onassis, după ce-ai fost în patul lui! In 1973, încearcă ceea ce va rămâne în amintire sub numele de „marea întoarcere“, un turneu de şapte luni prin opt ţări, alături de tenorul Giuseppe di Stefano, într-un program scurt, pe modelul *„cele mai mari şlagăre“* ale artei lirice. Prestaţiile ei sunt inegale, presa are păreri împărţite, dar niciodată îmblânzite: un critic o apreciază ca fiind „divină“, altul o consideră „patetică“. Moartea lui Onassis o doboară în 1975, şi de-atunci nimeni n-a mai văzut-o, în afara servitorilor săi: nu mai iese din casă, mângâindu-şi căţeii pe canapea, urmărind una după alta filmările din vremea strălucirii sale, înregistrându-şi mărturiile pe kilometri de bandă audio (care a dispărut, din câte se pare), ascunsă de ochii lumii şi pe jumătate paranoică, la fel ca şi cealaltă sălbatică celebră de pe Avenue Georges-Mandel, Greta Garbo. In 1976, într-un elan neaşteptat, reîncepe repetiţiile pe furiş la teatrul Champs-Elysées, unde i se închiriază sala, dar un *paparazzo* o surprinde şi-i publică fotografia, însoţită de un titlu scandalos: „Nu mai e în stare“. Callas, după ce-a câştigat procesul împotriva ziaristului, hotărăşte că nu mai

are de dăruit nimic nimănui.

Atunci când se prăbuşeşte, în zorii zilei de 16 septembrie 1977, dintr-o probabilă criză cardiacă, presa bănuieşte că a luat o supra-doză din somniferele de care, oricum, abuza în ultima vreme, încât zăcea aţipită şi câte douăzeci de ore pe zi. Dar Placido Domingo, tânărul şi sincerul ei prieten, va avea ultimul şi cel mai îndreptăţit cuvânt: „Cred că n-avea nevoie să se sinucidă, era destul să se lase să moară de durere." Cenuşa ei va fi răspândită pe Marea Egee, în primăvara anului 1979, acea mare pe care o străbat armatorii importanţi, cea care apare în toate tragediile, de la Eschil şi până în zilele noastre.

Tot ceea ce trebuie ştiut despre Callas se află în vocea ei de *J.-D. Nasio**

„Tot ceea ce trebuie ştiut despre mine se află în muzică."

Maria Callas

Cu SIGURANŢĂ, tot ceea ce trebuie ştiut despre Callas se află în vocea ei. Iată ce cred, parafrazând răspunsul lansat de divă unui biograf avid de-a cunoaşte detaliile intime ale vieţii sale. De aceea, dacă vrem să dezvăluim misterul femeii Maria Callas, trebuie să dezvăluim mai ales misterul vocii ei incomparabile; o voce inspirată, care impresionează până la lacrimi, stârneşte, înduioşează şi linişteşte. Şi care e acest mister, dacă nu impactul pe care vocea respectivă îl produce asupra noastră, a auditorilor? Ascultând-o cum cântă, nu ne mai gândim la noi înşine şi, totodată, devenim mai mult ca oricând noi înşine, ne descoperim fiinţa vibrând de emoţii. O ascult pe Callas, mă rătăcesc în gândurile mele şi nu mai exist decât în trupul meu. Vrăjit de cântecul ei, un director de teatru i-a spus într-o zi: „îmi vine să te tai în mii de bucăţele ca să văd ce-i în vocea ta!" în mod sigur, Maria Callas are dreptate: tot ceea ce trebuie ştiut despre ea se află în cântecul său, deoarece muzica reprezintă singura şi extraordinara ei prezenţă. De foarte tânără, Maria Callas a descoperit că nu era iubită şi recunoscută decât atunci când începea să cânte. A înţe-

J.-D. Nasio este psihanalist. A publicat numeroase lucrări, printre care: *Mon corps et ses images* (*Trupul meu si imaginile sale),* Paris, Payot, 2007; *La douleur d'aimer (Durerea de a iubi),* Paris, Payot, 2006; *Enseignement de sept concepts cruciaux de la psychanalyse (Predarea a şapte concepte fundamentale ale psihanalizei),* Paris, Payot, 2001.

les foarte devreme că, pentru a fi iubită, trebuia să cânte, că

arma ei cea mai preţioasă, mare doritoare de iubire a celorlalţi, nu era persoana sa, ci darul excepţional pe care-l avea, vocea. Apare atunci în sufletul fetiţei o pasiune, care va rămâne neschimbată până la moarte: cea de a-şi iubi vocea. încet-încet, de-a lungul anilor, vocea va deveni partenerul cel mai apropiat, cel mai fidel, dar şi cel mai greu de stăpânit şi, la sfârşitul vieţii, cel mai vulnerabil şi perisabil. Vocea va constitui obiectul tuturor îngrijirilor, cu un grad de exigenţă salutat de toată lumea, încât muncea până la paisprezece ore pe zi. îşi evoca adeseori plăcerea luptei înverşunate cu propria voce: „Cea mai mare plăcere e să-mi domin acest instrument atât de dificil care e vocea." Dar a fost, totodată, şi cea mai mare suferinţă a ei, fiindcă de dragul acesteia şi-a sacrificat viaţa de femeie şi mamă. Vocea i-a absorbit toată existenţa, în aşa măsură, încât relaţiile cele mai normale cu oamenii s-au profilat ca un obstacol în calea preocupării ei pentru perfecţiune. Chiar şi miopia a fost pusă în slujba artei. Pe scenă, cunoştea pe dinafară partiturile pentru toate rolurile, şi nu doar ale ei, fiindcă nu putea urmări din priviri indicaţiile dirijorului. îşi strunjea cu atât mai înverşunat vocea, cu cât suferea de acest dezavantaj.

Mama aflată la originea unui destin excepţional

Mama Mariei Callas e destul de prost văzută de către biografi, dar eu nu pot să le accept judecata. De ce s-o calificăm un despot, când, de fapt, ea e cea care i-a insuflat Mariei puterea şi curajul de a-şi modela vocea? Această mamă, fiică de militar, i-a transmis Mariei plăcerea efortului şi disciplina necesară pentru a-şi cultiva talentul. Maria Callas nu era un copil minune, care ar fi izbutit fără să muncească. Ea avea un dar, însă nu avea muzica în sânge şi puţini sunt cei care strălucesc în domeniul lor, fără să fi avut măcar un părinte care a ştiut să fie exigent şi să-i înveţe că nimic nu se obţine fără efort. Tatăl Mariei Callas fiind absent, ea n-a putut conta decât pe mama sa, devenită „antrenorul" unei viitoare mari „atlete".

Fireşte că mai târziu vor avea relaţii uneori belicoase, dar să ne punem în locul acestei mame, care a preferat să renunţe la rolul ei de mentor, în favoarea unei alte femei, profesoara de canto: Elvira de Hidalgo. E inevitabil ca un magistru să sufere, când vede că cel mai bun elev îl părăseşte, pentru a-şi dezvolta cu ajutorul altuia talentul.

Cum a putut Maria să trăiască această despărţire de mamă? De ce oare, câţiva ani mai târziu, au apărut atâtea conflicte între ele? Deoarece copiii sunt, de obicei, nerecunoscători faţă de părinţii lor —

şi cu atât mai mult faţă de părinţii care le-au dăruit multe: trebuie să simtă că există prin ei înşişi, ba chiar să creadă că s-au realizat prin propriile puteri, fără ajutorul nimănui. Probabil, aceasta a fost şi situaţia Mariei.

Ruptura faţă de mamă va deveni definitivă în ziua când Maria, deja tânără femeie, îşi va regăsi tatăl în Statele Unite. Atunci, rănită de ingratitudinea fiicei, doamna Kalogeropoulos va da frâu liber bâr- felor mediatizate. Maria Callas, probabil, i-a purtat pică mamei sale, fiindcă şi-a lăsat soţul singur în Statele Unite sau pentru că a vorbit despre el de parcă ar fi fost un monstru. E frecventă situaţia în care o adolescentă se ataşează mai mult de un tată blând şi şters, aproape timid — chiar dacă e mare fustangiu —, decât de o mamă exigentă, omniprezentă şi dominatoare. Fiica dezvoltă atunci faţă de tată o iubire protectoare şi indulgentă, în opoziţie cu ura epidermică şi intransigentă faţă de mamă. Această dinamică familială, în care cele trei personaje rămân prizonierele unui conflict nevrotic, are diverse consecinţe asupra destinului adolescentei: devenită adultă, nu ştie să fie femeie, fiindcă mama ei n-a învăţat-o cum e să fii femeie fericită, trăind în cuplu. Dintr-o dată, ea reproduce relaţia oedipiană faţă de tată, alegându-şi ca partener o figură paternă. O altă consecinţă a acestei scheme de familie este că fiica păstrează o ranchiună eternă faţă de mamă şi găseşte adesea în viaţa socială o mamă-suro- gat, cum ar fi Elvira de Hidalgo pentru Maria Callas. Conflictul dintre cântăreaţă şi mama ei s-a stârnit, fără a izbucni pe faţă, fiindcă n-au avut niciodată, din câte se ştie, o discuţie ca între adulţi, despre acest tată afemeiat şi distant. Dacă doamna Kalogeropoulos şi-ar fi explicat răzbunarea, dacă s-ar fi destăinuit ca de la femeie la femeie, în legătură cu ce-a avut de îndurat, poate că ar fi reuşit să se facă acceptată de fiica ei.

Un tată idealizat

Există o constantă în viaţa Mariei Callas: ea idealizează şi iubeşte figurile paterne, începând cu propriul ei tată. Maria e un bun exemplu de ceea ce putem numi „spiritul romantic“ la femei, această înclinaţie pe care o au de-a visa şi de-a idealiza figurile masculine. In privinţa tatălui, şi el constituie un bun exemplu de predispoziţie a bărbaţilor spre laşitate: îşi abandonează puterea familială în mâinile soţiei, în loc să şi-o împartă cu ea. Despărţirea tinerei Maria de tată, atunci când, la 14 ani, părăseşte Statele Unite pentru a se stabili în

Grecia, consolidează în sufletul ei idealizarea unui tată absent şi, pe neaşteptate, instalează un model de iubire care se va repeta de mai multe ori în viaţa ei: dragostea pentru bărbaţii mai în vârstă, protectori și admirabili. Legat de asta, trebuie să reparăm o altă imagine scrijelită de anumiţi biografi, aceea a lui Giovanni Battista Meneghini, soţul său. Cu douăzeci şi şase de ani mai în vârstă, acest bărbat a fost, fără îndoială, primul din viaţa ei. Numeroase indicii ne lasă să credem că aşa-zisa primă aventură cu Bagarozy constituie doar bârfe. Maria Callas era, să nu uităm, o grecoaică ortodoxă. Importanţa religiei în viaţa sa a fost prea adesea subestimată. Figura ei de referinţă era Sfânta Fecioară, al cărei prenume îl purta, de altminteri, Maria. Avea mereu la ea o iconiţă, la care se ruga în fiecare seară, înainte de-a urca pe scenă. Intipărirea profundă în suflet a culturii greceşti ortodoxe face greu de crezut ipoteza unui amant trecător. Dacă Meneghini pare un soţ foarte potrivit pentru Maria Callas, e fiindcă ea l-a ales tocmai ca să-şi păstreze „cel mai bun amant“: vocea. De altfel, Meneghini corespunde la perfecţie viselor Mariei: îi declară de la bun început că nu vrea decât să aibă grijă de ea și își va ţine promisiunea, renunţând la afacerea proprie, din domeniul imobiliar, negociind mereu contractele cântăreţei, veghind la prestigiul ei. A fost călăuza sa la Verona, în înalta societate italiană, unde ea a debarcat, foarte tânără și desigur lipsită de autoritate. Se spune că a ieşit rareori cu ea la cinele mondene, dar totuşi a scăpat, mulţumită lui, de singurătate şi izolare într-un oraş străin. Rigoarea necesară artei sale nu s-ar fi acomodat prea bine cu o viaţă socială trepidantă. Desigur, n-a dus-o pe la recepţiile notabilităţilor, dar disciplina muncii lui Callas era incompatibilă cu mondenităţile. Cine, cu excepţia unui bărbat pasionat de operă, lipsit de dorinţa aventurilor extraconjugale perturbatoare, ar fi putut proteja atât de bine cariera Mariei Callas? Cum ar fi putut ea lucra paisprezece ore pe zi, lângă un alt partener? Faptul că s-a ales cu unele beneficii financiare, de pe urma meseriei sale conştiincioase de impresar, nu constituie nimic scandalos, iar el i-a adresat un impresionant omagiu după divorţ, într-o lucrare biografică emoţionantă. După ce l-a venerat pe Meneghini, Callas s-a înconjurat cu alţi bărbaţi mai vârstnici decât ea, admirabili și bine aleşi: dirijorul Tullio Serafin, de la care a învăţat multe, Arturo Toscanini, care a introdus-o la Scala, Aristotel Onassis, care a ajutat-o să descopere plăcerea sexuală. Căci primul adevărat amant a fost Onassis.

Cu siguranţă că alături de armatorul grec, Callas, pe-atunci zveltă şi elegantă, devenită altă femeie, va descoperi adevărata iubire. Ce înseamnă oare dragostea, dacă nu o contopire de tandreţe şi atracţie sexuală? Fireşte, Meneghini a fost prima ei dragoste, dar Onassis a fost primul ei amant. Dacă alături de soţ Maria şi-a pierdut virginitatea, pe plan sentimental, alături de amant şi-a pierdut virginitatea pe plan sexual. Pentru a descoperi viaţa sexuală, a trebuit să se deschidă spre lume şi să descopere altceva decât puritatea primordială a muzicii sale. Sunt sigur că Onassis n-ar fi avut nicio şansă de-a o seduce, pe când era mai tânără şi pe deplin consacrată artei sale, sub protecţia Sfintei Fecioare. Maria s-ar fi temut ca Onassis să nu-i devasteze cariera, ceea ce aproape că a şi făcut atunci când, ceva mai încrezătoare poate, l-a întâlnit. Experienţa sexuală alături de amantul grec, deplină şi satisfăcătoare, din câte se ştie, a fost cu siguranţă unica ei experienţă carnală reuşită, dar a marcat şi începutul declinului pentru vocea ei. Până atunci îşi găsise împlinirea trupească dincolo de ea însăşi, într-o voce sublimă. Dar, după întâlnirea sexuală cu Onassis, Maria îşi descoperă alt trup, plin de dorinţă, care vibrează sub mângâierile senzuale ale amantului. De-acum, fermecată de fericirea unei alte sensibilităţi, îşi neglijează vocea, în favoarea unei depline satisfacţii sexuale, descoperă deliciul mângâierilor intime, voluptatea de-a fi pătrunsă şi freamătul unei senzualităţi vii şi nebănuite. Trebuie atunci să înveţe să se descurce cu doi amanţi: cel mai fidel, vocea ei, şi cel mai puţin fidel, Onassis. E adevărat că Onassis a rămas o aventură în viaţa lui Callas, căci, dacă a făcut-o să sufere, a fost infinit mai puţin dureros pentru ea decât declinul vocii ei. Bărbatul vine mult în urma vocii proprii, eterna şi, până la urmă, unica sa iubire. Şi cine ştie dacă, dintre toate rănile primite din trădările armatorului grec, cea mai dureroasă n-a fost cumva aceea că a făcut-o să-şi neglijeze, să-şi piardă vocea? La capătul vieţii, atunci când Callas moare pe Avenue Georges-Mandel, ea priveşte la nesfârşit tocmai filmele din timpul spectacolelor de operă, şi nu fotografiile cu amintiri ale amorului nestatornic şi defunct. Ea moare de durere că şi-a pierdut partenerul cel mai preţios, vocea. A devenit o văduvă pe veci neconsolabilă.

Să fii o femeie ca toate celelalte

Maria Callas a fost descrisă ca o femeie mânioasă şi o divă capricioasă. In lumina ipotezei că cea mai frumoasă poveste de

dragoste a avut-o cu vocea sa, putem înţelege că a vegheat asupra ei ca o amantă geloasă, ca o „leoaică“. Şi apoi trebuie să ne amintim de incredibila ei umilinţă. Callas explică într-un interviu acordat lui Derek Prouse, pentru *Sunday Times,* în 1961, reluat în biografia lui Pierre-Jean Rémy[23], că redevine, în faţa fiecărui rol, „pur şi simplu o studentă la Conservator. înveţi muzica exact aşa cum e scrisă. Nu-ţi iei niciun fel de libertate, nici măcar faţă de recitativele scrise.“ S-ar zice, în timp ce citim aceste cuvinte, că ne poveste°te felul în care îmblânze°te un bărbat. Vrea ca nu cumva să i-l răpească cineva. Din această cauză refuză ea să mai cânte a opta oară la Edinburgh: pentru a-°i păstra, pentru a-°i menaja vocea. Presa titrează: „Maria Callas refuză să cânte la Edinburgh.“ Nu-i adevărat! Asemenea bârfe îndeamnă mai degrabă la psihanalizarea presei, decât a femeii. S-a scris că i-a agresat pe *paparazzi,* într-o zi, când era împreună cu Onassis. Dar ne putem închipui oare la ce uria°ă hărţuire era supusă? Callas nu-i o neghioabă, iar asta ne-o dovedesc replicile ei. In timpul unuia dintre turneele de la New York, un ziarist îi spune: „Sunteţi un idol...“ Ea îi răspunde pe loc: „Nu vreau să fiu un idol, pentru că pe idoli voi îi inventaţi, ca să-i distrugeţi îndată!“

Pentru a reu°i în viaţă, scaunul pe care ne a°ezăm trebuie să aibă patru picioare: munca, talentul, norocul °i bunul-simţ. Munca depusă de Maria Callas °i talentul ei sunt incontestabile, după cum am văzut. Norocul ei a fost că a întâlnit câţiva mae°tri. Bunul-simţ a constat în faptul că nu s-a lăsat niciodată deturnată de la vocea ei, nu s-a lăsat niciodată îmbătată de succes. Bineînţeles, a prins gustul luxului care însoţe°te viaţa de divă, dar nu s-a îmbătat vreodată în a°a măsură, încât să tolereze mediocritatea partenerilor, ori să se devalorizeze. Dacă menţinea secretul în legătură cu viaţa sa privată, e poate °i datorită faptului că n-avea nimic de ascuns °i nimic de dezvăluit — nimic altceva decât vocea ei. Şi totu°i, ce mult °i-ar fi dorit să fie surprinse câteva imagini cu fericirea sa conjugală. La sfâr°itul vieţii, a mărturisit: „A° vrea să fiu o femeie ca toate cele- lalte“ — prin asta voia să zică desigur: cu o casă, un soţ, câţiva copii —, dar nu era în stare de a°a ceva, fire°te. Mama ei n-a învăţat-o ce înseamnă nici feminitatea, nici maternitatea.

Voi încheia spunând că Maria Callas a ratat totul în viaţa ei de

23 *Callas: une vie,* Paris, Ramsay, 1978.

femeie obi°nuită, dar a reu°it totul în viaţa ei de femeie excepţională.

Jackie Kennedy (1929-1994): Programată pentru „a reuşi“

E imposibil SĂ Înţelegem opţiunile din viaţa lui Jackie Kennedy, fără a pricepe uria°a patimă cu care urmărea puterea °i, de-o mie de ori mai mult încă, banii. Şi-a pus ochii pe bărbaţi în stare să-i satisfacă nevoile materiale la nivelul a 30 000 de dolari pe lună, doar pentru garderobă. Jackie a fost o prăpastie fără fund, financiar vorbind, °i a sfâr°it prin a-l îngrijora, în loc de a-l epuiza, pe al °aselea om bogat din lume, care i-a fost al doilea soţ: Aristotel Onassis. „Recunosc, îmi place luxul“, îi declara ea cu nevinovăţie, în 1972, unui ziarist iranian, la sfâr°itul unei vizite la Teheran, unde le achita gazdelor o notă de plată de 700 000 de dolari, adică 70 000 de dolari cheltuieli zilnice. Risipitoare până la nebunie, înţelegea să rămână neschimbată, cu deplină indolenţă, °i a priceput nevoia corolară a unor alianţe solide. Primă doamnă a Statelor Unite, apoi soţie a unui miliardar, era numită „Deget Fermecat“: arăta cu degetul prin magazine obiectul dorit, fără a se uita la preţ °i fără a-l plăti cu bani gheaţă, indicând doar adresa unde să fie trimis. Jackie mo°tenise o idee fixă de-a mamei sale, frica să nu-i lipsească ceva, °i a învăţat repede cel mai bun remediu.

S-a dovedit fiica demnă a lui Janet, mamă ahtiată de agoniseli °i drăgosteli, precum °i a lui „Black Jack“, tată papugiu, pilangiu °i fustangiu. Prima a instruit-o să nu se mărite decât cu un bărbat foarte bogat, al doilea să-i ierte multe celui care n-ar avea decât unul dintre cele trei vicii. Cei doi soţi ai lui Jackie, John Kennedy (1953-1963) °i Aristotel Onassis (1968-1975) au constituit obiectul unei opţiuni aproape aritmetice. Jackie a învăţat de la părinţii ei că poţi obţine orice de la bărbaţi, cu condiţia să-ţi dai silinţa. Frumuseţe, cultură, inteligenţă, nu s-a menajat câtuşi de puţin în a le avea şi şi-a jucat altminteri la perfecţie rolul de mamă, iar apoi de bunică.

Să fii frumoasă şi gălăgioasă

Jackie şi sora ei cu trei ani mai mică, Lee, care-i va păşi pe urme în toate privinţele (amanţi, morală, frumuseţe şi bani), îşi văd părinţii cum se ceartă mereu, până la divorţul din 1937 (Jackie are pe-atunci 11 ani). După despărţire, mama îi poartă o ură atât de intensă lui Black Jack, încât lui Jackie îi va fi milă de el şi îl va ierta chiar şi pentru că a fost aşa de beat în ziua măritişului ei, că n-a fost în stare s-o conducă la altar. Amantele, sticlele de whisky şi sforăriile au devastat bunăstarea familiei, iar Janet îşi invită fetele „să se mărite cu bogătaşi“, ceea ce se

grăbeşte să facă ea însăşi, în 1942, cu Hugh Auchincloss, industriaş putred de bogat. Bunul Hugh le oferă, lui Jackie şi Lee, posibilitatea de-a frecventa cele mai bune şcoli: fără el, Jackie n-ar fi putut niciodată să emită pretenţii de mariaj în *high society.* La 17 ani, se învârte pe la toate chefurile din Long Island; la 21, e aleasă „Miss Boboc“ de un ziarist monden; la 22, merge să studieze la Sorbona şi e dezvirginată într-un ascensor parizian, de un scriitor american; la 25, absolventă de literatură franceză şi jurnalism, câştigă un concurs de scris la revista *Vogue.* Subiectul: „Bărbaţii subversivi, pe stilul lui Oscar Wilde“ — „dar care-l şi întrec; aşa-mi plac mie“, comentează ea. John Kennedy, în curând servit pe tavă de un prieten comun, va pica la ţanc.

Să-i evaluezi pe bărbaţi, să-l alegi pe cel mai bun

Istoria nu spune dacă Jackie s-a îndrăgostit, căci problema se pune altfel: ea n-ar fi putut să se lege nici de-un sărăntoc, nici de-un bărbat fără anvergură. Ii dă papucii unui bancher bogat şi banal, cu care e logodită, la fel cum i-a dat papucii scriitorului american, în faţa căruia va mărturisi poetic: „Ce-o să mă fac lângă un politician plicticos ca şi Kennedy? Dar e cu mult mai bogat decât tine!“

Cei doi „singuratici roşi de ambiţie“, cum îi descrie prietenul care le-a făcut legătura, au toate calităţile pentru a se plăcea reciproc. Jackie a crescut visând o viaţă de prinţesă; el a fost educat de un tată pe jumătate mafiot să devină om puternic. Dar John nu e robust la trup: suferă de boala lui Addison, care atinge glandele suprarenale şi ameninţă cu o insuficienţă mortală, suportă o rană din război şi dureri violente de spinare, care îl obligă să stea luni în şir la pat şi, după ce devine preşedinte, să se sprijine în cârje, îndată ce nu mai e sub privirile publicului larg. Putem recunoaşte oare în invaliditatea lui episodică şi în permanentele sale situaţii-limită (a primit de trei ori ultimul maslu!) explicaţia furiei de învingător şi hiperactivitatea sexuală, sporită ulterior prin numeroase injecţii cu cortizon? In orice caz, acumulează cuceririle. Un coleg de clasă va spune că niciodată nu l-a văzut îndrăgostit. O tradiţie de familie. Se cunoaşte relaţia de lungă durată a tatălui său cu Gloria Swanson şi de scurtă durată cu nenumărate starlete; fiul va fi văzut, înainte de Jackie, alături de Lana Turner, Joan Crawford, Gene Tierney, Judith Campbell, Joan Fontaine, ba chiar şi cu o spioană din Est bănuită de nazism! Bătrî- nul Joe Kennedy aşteaptă o soţie demnă, capabilă să-i sprijine ambiţiile pentru fiul cel mare al familiei, care a supravieţuit (alt frate a murit în război):

alegerile prezidenţiale din 1960. Ales senator şi deputat de Massachusetts pentru Partidul Democrat, John cucereşte tot ce prinde (o femeie pe zi, vedetă sau recepţioneră de hotel, nu contează, cinci minute întâlnirea, fără nicio vorbă de prisos) şi participă la dubioase chefuri până-n zori (amici grosolani şi băutori de bere). Jackie, pe partea ei, îi cântăreşte pe toţi pretendenţii la însurătoare. I-a plăcut de John în cursul unui *party,* dar balanţa se înclină după celebrul interviu realizat de ziarista debutantă la *New York Times,* în 1953: „Există o anumită vârstă pentru a cuceri mandatul suprem?“, îl întreabă ea pe proaspătul ales, în vârstă de 38 de ani. O lună mai târziu, politicianul democrat o părăseşte pe Audrey Hepburn, care tocmai a câştigat Premiul Oscar pentru *Vacanţă la Roma,* şi îi trimite o telegramă fără echivoc lui Jackie, aflată la Londra spre a transmite ceremonia de încoronare a Reginei Elisabeta: „Mi-e dor de tine.“ Vrea s-o vadă; şi ea ar vrea (fiindcă el are o avere estimată de revista *Forbes* la 400 de milioane de dolari). Janet Auchincloss ţopăie într-un picior de bucurie. Joe Kennedy binecuvântează căsătoria. „Un senator renunţă la burlăcie pentru o ziaristă“, titrează *Daily News* la 23 iunie 1953. Legenda se naşte, fără a se căuta nod în papură pentru această iubire ce leagă două fiinţe cu interese reciproce şi clar înțelese.

Jackie, femeia perfectă

Jackie, prin cultura sa, reprezintă un formidabil avantaj politic. De-a lungul celor şapte ani care-i mai despart de alegerile prezidenţiale, ea împodobeşte discursurile soţului cu fraze din Voltaire sau cu referinţe istorice. Poliglotă, își desfășoară talentul diplomatic, în timp ce John e un bădăran cu accente tăioase. Foarte repede, el învaţă să se folosească de calităţile nevestei. In faţa unui De Gaulle fermecat, anunţă: „Ştiţi, eu sunt soţul lui Jackie Kennedy!“ învaţă chiar s-o iubească pe Jackie, în felul său, nu monogam, iar ea îl suportă, fiindcă și-a ales acest *winner* pe stil american, care totuși nu e lipsit de slăbiciuni: în 1955, de-a lungul câtorva săptămâni, Jackie stă la căpătâiul soţului ei, pe care n-a lipsit mult să-l piardă în urma unei grele operaţii la spinare. N-are parte de multă recunoştinţă, căci, îndată ce se pune pe picioare, soţul evită cinele în familie, îşi lasă nevasta încuiată la hotel pe durata mitingurilor politice şi îi preferă, în vara lui 1956, o veselă croazieră — mixtă — cu amicii pe Marea Mediterană, pe când ea e însărcinată. Jackie naşte prematur, la un an după prima sarcină pierdută, o fetiţă moartă. In aceleaşi momente, soţia lui Bobby

Kennedy, fratele lui John, naşte din nou (va avea unsprezece copii!). Bătrânul Joe o consolează pe Jackie la Hyannis Port, domeniul de vis al familiei Kennedy, semnându-i un (foarte consistent) cec, iar asta se va repeta de multe ori... de fiecare dată când Jackie va ameninţa că pleacă. Plutind pe apele mării, John va afla de drama propriei sale familii din presă.

In noiembrie 1957, Jackie naşte în sfârşit copilul mult visat, pe Caroline, element indispensabil pentru a încarna imaginea de familie. îşi transformă casa în palat, îşi copleşeşte fiica de tandreţe, face shopping, ţine regim, se apucă de sport (călăritul va rămâne pasiunea ei până la sfârşitul vieţii), pozează pentru fotografi cu un zâmbet mare și se ascunde să plângă. Se întâmplă și asta. John nu se obosește să-şi mascheze patima pentru femei. Seducător şi bădăran totodată, o afişează pe Marilyn în mărime naturală pe uşa camerei sale, când e bolnav, sau declară, când află de căsătoria lui Grace cu prinţul Rainier: „Pe asta puteam s-o iau eu de nevastă." *Paparazzi* ar putea anunţa câte un adulter pe săptămână, dacă nu s-ar teme de represalii. Se va spune mai târziu că şi Jackie l-a „cunoscut" pe Aristotel Onassis încă din 1955, sau că legătura ei de mai târziu cu Bobby, fratele mai mic al lui John, pe care l-a iubit în taină toată viaţa, a început înainte de moartea preşedintelui. E posibil. Dar trădările ei nu s-au comparat nici pe departe cu ale soţului. Aluziile pe care John Kennedy le făcea la propriile aventuri, în prezenţa lui Jackie, înţepăturile pe care şi le lansau în public, i-au dus pe unii la gândul că aventurile reprezentau pentru ei un joc de putere. In orice caz, devenită mamă, și cu atât mai mult după ce s-a stabilit la Casa Albă, Jackie aşteaptă cu răbdare ca jocul să ia sfârşit. Ea urmăreşte un obiectiv mai presus de interesele personale: preşedinţia, o ambiţie care trebuie însoţită de sacrificii şi justifică suportarea unor insulte. Scriitorul Gore Vidal, pe-atunci emblema homosexualităţii cu ştaif, dincolo de Atlantic, analizează cuplul cu răceală: „Ei evoluau în lumea puterii şi a banului, iar pentru oamenii bogaţi şi puternici valorile învechite, cum sunt fidelitatea şi fericirea familiei, pur şi simplu, nu există (...). Dar povestea asta n-o poţi spune mult timp opiniei publice americane." Dacă Jackie a suferit sau nu, opinia publică n-a ştiut efectiv nimic. Nu asta era esenţialul?

20 ianuarie 1961-22 noiembrie 1963:
cele o mie de zile ale unei regine

Istoricul André Kaspi[24] o consideră pe Jackie „incapabilă de-a înţelege complexităţile vieţii politice, cheltuind cu nemiluita, evitându-şi obligaţiile". Prima doamnă a Statelor Unite va inaugura totuşi un nou fel de campanie electorală, bazată pe comunicare şi apropiere. John Kennedy şi ea se împrieteneau uşor cu ceilalţi, dar Jackie, având simţul ospitalităţii şi bune maniere, a lansat printre oamenii puternici moda de a-şi împărtăşi viaţa personală în faţa celorlalţi: ea a adus pentru prima dată camerele de televiziune în intimitatea personalităţilor politice. Aristocrată în timpul liber, dormea în cameră separată, se purta urât cu servitorii, dar demnitatea era esenţială în public. Atunci când, treizeci de ani mai târziu, mult îndrăgita Diana şi-a făcut publice eşecurile conjugale, ea, care era expertă în domeniu, a fost totuşi de partea Camillei, a amantei: în viaţă, trebuie să ştii ce vrei! Jackie o ştia prea bine. Totuşi nu şi-a sacrificat copiii pe acest altar, ci i-a protejat pe cât i-a stat în puteri de soarta pe care singură şi-o alesese. I-a ţinut pe Caroline şi pe John Junior (născut în 1960) departe de formalităţile de protocol, lăsân- du-i să se joace prin biroul prezidenţial din Casa Albă şi ordonându-le gărzilor de corp să plece de-acolo. Atunci când ceva o durea prea tare, îşi întorcea privirile în altă parte: când Marilyn a cântat *„Happy birthday, Mister President",* pe jumătate beată, în 1961, s-a declarat bolnavă. Când John o ducea să cucerească publicul, cu taiorul ei alb, îl cucerea, iar când el era bolnav, era totdeauna alături de el. Chiar nicio greşeală, la Jackie? Ba da, două simptome, ţinute secrete, ale angoasei: îşi rodea unghiile la sânge, cheltuind sume uriaşe pe manichiură, şi fuma două până la trei pachete de ţigări pe zi. întrebată dacă e fericită, se descurca printr-o piruetă — într-o direcţie: „Viaţa mea e o fericire, în fiecare clipă", sau în cealaltă: „Soţul meu are o meserie care pentru mine e grea." în realitate, probabil că nu-şi punea problema fericirii, mai mult decât pe aceea a iubirii: avea parte de viaţa pe care şi-o dorise mai presus de orice pe lume. Această viaţă avea un preţ, iar ea îl plătea fără să crâcnească.

O văduvă sublimă, o mamă exemplară

John şi Jackie Kennedy s-au iubit în public şi s-au pierdut tot aşa, când moartea a lovit în transmisiune directă, în faţa camerelor de televiziune. La Dallas, la 22 noiembrie 1963, Jackie poartă unul din fermecătoarele ei taioare albe. A acceptat fără chef să vină şi să-l

---

24 André Kaspi, *Kennedy: les 1000 jours d'un président,* Paris, Armand Colin, 1993.

sprijine pe John, într-un oraş dominat de republicani, fiindcă de la sfârşitul verii cuplul se desparte cu greu, zguduit de moartea băieţelului lor nou-născut. Culisele asasinatului sunt mai puţin cunoscute decât secvenţa filmată de camere. Jackie a povestit la nesfârşit, ca într-o exorcizare, cum, transportată împreună cu soţul ei la spitalul cel mai apropiat, ţinuse creierul muribundului între palme, mirându- se chiar ea de acest gest: „Nicio clipă nu mi-a fost greaţă". Timp de treizeci şi şase de ore, de-a lungul îngrijirilor disperate, al transportului la Washington, al autopsiei şi al aşezării în sicriu, a refuzat să se despartă fie şi pentru o clipă de soţul ei, să doarmă, să-şi schimbe taiorul plin de sânge, repetând cu încăpăţânare: ‚Vreau ca toată lumea să vadă ce s-a întâmplat." Toţi fotografii care imortalizează depunerea jurământului de către noul preşedinte Johnson, înconjurat de o mulţime de oameni, ca de obicei, trebuie să prelucreze clişeele în care Jackie poartă încă taiorul pătat de sânge. Cu acelaşi simţ al Istoriei, le scrie tuturor personalităţilor mondiale, având o teamă obsesivă: nu cumva să-l uite pe soţul ei. Pune să se construiască monumentul cu flacără eternă, în amintirea lui, la cimitirul din Arlington, se implică în proiectul unei biblioteci-muzeu John Kennedy (care nu va vedea lumina zilei decât în 1979). Pentru a-i scuti pe copii de imaginea suferinţei, îi anunţă pe John John, de 3 ani, şi pe Caroline, de 6 ani, prin intermediul dădacei preferate, ca să nu leşine în faţa lor. îi protejează de spectacolul trupului ciuruit de gloanţe şi nu plânge decât o singură dată, la catedrală. O mamă model, o văduvă model... cel puţin în aparenţă. Medicului ei (care o tratează de ani întregi ca să slăbească, să reziste sau să adoarmă) îi spune ce are pe suflet: ‚Viaţa mea s-a terminat." Când o întâlneşte cineva pe neaşteptate, în particular, e roşie la faţă şi buhăită. Dar când primeşte oficial, e tot Jackie. In noua ei casă din Washington, pune să fie refăcute camerele copiilor la fel ca şi cele de la Casa Albă, pentru a le păstra nemodificate reperele. După câteva luni de doliu, se străduieşte să-şi reia viaţa socială şi sentimentală.

Arta vindecării

La 39 de ani, Jackie, de-acum stăpâna unei averi de 20 de milioane de dolari, continuă să-i trimită facturile de achitat bătrânului Joe, fără ca soacra ei s-o ştie. Simţindu-se mai departe o Kennedy, îşi petrece weekendurile la Hyannis Port împreună cu copiii. Motivul oficial, şi dovedit, al acestor vizite e să păstreze legăturile lor cu

bunicii. Motivul secret e că Jackie trăieşte doi ani de idilă tandră cu Bobby, sincer îndrăgostit de ea, deşi însurat şi tată de familie numeroasă. Unchiul Bob are figura unui amant discret şi deosebit de bine situat pentru a întreţine memoria lui John în ochii copiilor. Sprijinită de umărul lui solid, Jackie recapătă gustul vieţii, până la nivelul de a-şi permite în paralel o legătură cu Marlon Brando (fustangiu, ca şi bărbatu-său), Peter Lawford (cumnatul ei, însurat cu o soră de-a lui John), dar şi cu vreo câteva figuri culturale ale New Yorkului, sau, de asemenea, cu Roswell Gilpatric, fostul secretar adjunct la Apărare. Cu toţii sunt mai în vârstă decât ea şi mulţi au fost apropiaţi ai fostului soţ. o metodă de a-l comemora până şi în dormitor. In braţele caste ale prietenului Truman Capote petrece primele aniversări ale decesului, nopţi scăldate în şampanie, pentru a uita.

Dar, la 6 iunie 1968, Bobby, amantul din totdeauna, ca să zicem aşa, e asasinat de un activist palestinian, în holul unui hotel din Los Angeles. Admirabilă susţinătoare a rudelor, o dată în plus, Jackie consolează pe toată lumea, dar s-a săturat până peste cap: de poli- tică, de familia asta blestemată. „Copiii mei sunt următorii pe listă“, îi spune unui prieten. E vremea să-şi refacă într-adevăr viaţa, cu atât mai mult cu cât bătrânul Joe, găina cu ouăle de aur, dă semne tot mai clare de decrepitudine. Şase luni mai târziu, Aristotel Onassis, care aşteaptă să-i vină rândul alături de Callas, pică la ţanc! Grec, îi oferă un exil la capătul lumii, şi e atât de bogat, încât o s-o apere până la moarte, e convinsă de asta.

Fuga înainte

In octombrie 1968, pe insula paradisiacă Skorpios, fortăreaţa lui Onassis, Jackie îi spune da lui „Ari“, cu douăzeci şi nouă de ani mai bătrân decât ea şi cu şapte centimetri mai scund, dar cu trei inele de un milion de dolari pe degete. Invitaţii sunt copleşiţi de daruri, Caroline şi John Junior primesc câte un mic poney, câte o mică motoretă, câte o mică şalupă. Jackie a renunţat la statutul de văduvă Kennedy, după ce-a negociat o primă de 3 milioane de dolari pentru ea şi câte 1 milion pentru fiecare copil. In ceea ce-l priveşte pe generosul Ari, îi acordă pentru cumpărăturile personale câte 30 000 de dolari pe lună: „Numai Dumnezeu ştie prin ce potop de lacrimi a trebuit să treacă Jackie. I se cuvine orice ar putea să-i ofere puţină fericire“, zice el. Inclusiv cel mai mare diamant din lume (vândut de Jackie pentru 500 000 de dolari, în 1996). „Pentru Jackie, scrie Gore Vidal, singurul lucru preferabil, în

locul unui om bogat, e alt om, cu mult mai scârbos de bogat." Ari e destul de urât, dar plin de umor şi original, inclusiv atunci când o ţine în braţe, unde Jackie descoperă şi altceva în afară de expeditiva „metodă John". Călătoria de nuntă durează o lună, la bordul *Christinei,* un iaht de o sută de metri lungime. După care Ari înţelege să trăiască liber. Muncitor înverşunat, călătoreşte mult, adoră femeile şi nu poate renunţa la niciuna, mai ales nu la Callas, la pieptul căreia se grăbeşte îndată ce Jackie se întoarce, pe timpul iernii, în apartamentul din Fifth Avenue, împreună cu copiii. Insurătoarea cu Jackie Kennedy era pentru Ari obsesia absolută: fostă Primă Doamnă a Statelor Unite, încă tânără (42 de ani), ea era, totodată, un paşaport ideal pentru lumea afacerilor americane, care îl numeşte cu dispreţ „Grecul".

Cu Onassis absent, Jackie, ameţită de bani, e cuprinsă de compulsiunea cumpărăturilor: soţul descoperă într-o zi că îşi vinde rochiile de firmă pentru a-şi completa „veniturile modeste". In 1970, apariţia în presă a unor scrisori dubioase, de-ale lui Jackie adresate lui Gilpatric, îl jigneşte profund pe soţul generos: ea îl aduce la sapă de lemn şi, ca bonus, îl mai ia şi peste picior? Onassis se afişează atunci alături de Callas. Jackie nu manifestă niciun fel de gelozie, dar face anorexie, devine capricioasă, mai fumătoare şi mai risipitoare ca niciodată, încât bogătaşul, epuizat de cât a fost pedepsit, jecmănit şi umilit, se gândeşte să divorţeze. Insă, în ianuarie 1973, fiul lui de 18 ani, moştenitor al întregului imperiu, moare într-un accident de avion. Iar exemplara Jackie renaşte din propria ei cenuşă, consolează şi ajută, dar în zadar: bătrânul Ari se scufundă în depresie, apoi în nebunie, alternând serile homosexuale, cele sadomasochiste şi cele de violenţă conjugală. Jackie se îndepărtează. Când el moare la Paris, la 15 martie 1975, Jackie iese liniştită de la coaforul din New York. Callas, în schimb, se prăbuşeşte zdrobită: „Am rămas văduvă", strigă ea. Ari a avut totuşi răgazul să-şi schimbe dispoziţiile testamentare, în favoarea fiicei, Christina, cu care Jackie va duce o luptă crâncenă. Bilanţul: o primă de 20 de milioane de dolari, plus 6 milioane pentru impozite. Jackie Onassis îşi va schimba de-acum viaţa, renunţând la iubirile rentabile, dar tragice.

Programată să se distreze

O nouă femeie, de numai 50 de ani, se naşte îndată după decesul celui de-al doilea soţ: un lifting uşor, aproape inutil, o viaţă sedentară la New York, nicio legătură oficială şi, mai ales, un loc de muncă, de care, din punct de vedere financiar, n-avea nevoie. Angajată la o

editură, cu un salariu normal, rămâne acolo până la moartea ei, în 1994, nu fără a dovedi un adevărat fler: ea are ideea biografiei lui Michael Jackson (înainte de proces) şi a Camillei (care declină propunerea). Rămâne surdă la milioanele de dolari care i se propun ca să-şi scrie viaţa, din respect pentru memoria lui John. Ne mai căutând să se mărite, cochetează în braţele unui tânăr ziarist, în ale fercheşului Warren Beatty şi ale altor câtorva, dar mereu departe de gusturile sale pentru „categoria grea" din sectorul financiar. Foarte curtată de mediul artistic şi cultural al New Yorkului, înfloreşte în noul ei rol de femeie independentă şi mamă grijulie. Caroline, absolventă de drept, se mărită cu bogatul moştenitor Schlossberg, iar „John-John" acceptă să renunţe la cinema pentru a studia mai serios, chiar dacă, la fire, seamănă cu tatăl său. Jackie o va îndepărta de el pe Madonna, pe-atunci măritată cu Sean Penn, printre alte „gâscu- liţe de două parale" — aceasta se va răzbuna cuplându-se cu... Warren Beatty! (Dar Jackie o va tolera pe Daryl Hannah, ultima amantă a fiului ei pe care a apucat s-o mai cunoască.)

De la începutul anilor '80 şi până la moarte, Jackie îşi găseşte echilibrul afectiv în braţele lui Maurice Tempelsmann, bijutier în sectorul diamantelor şi om însurat, fără îndoială singurul care a iubit-o fără a mai aştepta alte beneficii ascunse. Devine o amantă blândă şi o bunică indulgentă pentru cei trei copii ai lui Caroline, născuţi între 1988 şi 1994. In ultimii cincisprezece ani, femeia care şi-a petrecut viaţa în spectacole de elită locuieşte mai multe luni ale anului pe insula Martha's Vineyard, departe de mondenităţile capitalei americane. Tocmai în largul acestei insule se va prăbuşi fiul ei John, pe când îşi pilota micul avion, în 1999, la vârsta de 39 de ani. Jackie, care a murit cu cinci ani mai devreme, la 19 mai 1994, după ce-a luptat împotriva unui cancer la stomac — în mod eroic, după toate probabilităţile — a avut norocul de-a fi scutită de această ultimă lovitură a sorţii. A murit bogată şi senină. E fără îndoială sfâr- şitul reuşit la care ar fi visat.

O luxoasă maşină de război de *Patrick Lemoine**

A juca totul pe cartea sexualităţii

Se spune, de obicei, că orice femeie are o parte masculină şi orice bărbat o parte feminină. Insă ceea ce frapează la Jackie e hipertrofierea părţii masculine, în aceeaşi măsură ca şi partea feminină: recurge la mijloacele tradiţionale ale femeii, cum ar fi seducţia bazată pe buna educaţie, pe îmbrăcăminte, pe bijuterii,

precum şi pe soţ(i), pentru a atinge obiective caracteristice bărbaţilor. Ea vrea putere, autoritate, bani şi foloseşte toate armele pe care le are la dispoziţie, afirmându-se plină de vitalitate, de o solidă virilitate, uşor macho — cam „bovină", am putea îndrăzni, ca ecou la patronimul ei cât se poate de masculin, de origine franceză. Jackie e totuşi micuţa Bouvier, „crescătoarea de boi".

Nu se poate nega faptul că aparenţa fizică e elocventă, preia amprenta unui fel de viaţă sau a unei psihologii. imaginea „dinţilor care zgârie parchetul" i-a îndemnat, din câte se zice, pe unii oameni politici (bărbaţi şi femei) să-şi mai şlefuiască dinţii din faţă sau caninii, atunci când erau prea ascuţiţi...

Morfologia lui Jackie n-are nimic subtil sau evanescent: maxilarul pătrat, pasul echilibrat temeinic, un aspect de centaur, pe jumătate om, pe jumătate patruped. Ii trădează temperamentul care o însufleţeşte: Jackie Kennedy e o maşină de război, pe care nimic n-o opreşte din drum, atunci când vrea să obţină ceva, inclusiv să ia amantul propriei sale surori[25]. Calul a constituit, de altfel, pasiunea întregii sale vieţi. Să te lipeşti de trupul animalului, să-l domini, indiferent că e cu două sau cu patru picioare, să simţi plăcerea puterii, aceasta a reprezentat încântarea şi sfidarea ei. Trupul său adăposteşte un suflet de războinică: Jackie a hotărât să-şi cucerească bărbaţii, dar mai ales să-i facă să plătească, în toate sensurile termenului, iar asta foarte probabil încă de la 15-16 ani, când a descoperit că aşa ceva era posibil şi legitim, cel puţin în ochii ei. In jurul acestei vârste, la care devenea femeie, a înţeles violenţa cu care mama era tratată de tată: beţii, jocuri de noroc, adulteruri, falimente. o mulţime de motive pentru a justifica îndelungata răzbunare. In această familie, femeile sunt puternice, iar răzbunările eterne: chiar şi după ce-a devenit miliardară, Janet, soţia lui Auchincloss, nu va înceta să-şi urască fostul soţ şi să-şi caute dreptatea, urmărindu-l prin tribunale, pedepsindu-l pe cât îi va sta în puteri. Spirit justiţiar ca mămica, Jackie vrea să vindece rănile celei care i-a dat viaţă, răzbu- nând-o în faţa bărbaţilor, a tuturor bărbaţilor. Sau aproape! Răzbunătoare faţă de masculi, se străduieşte totuşi să-şi apere părintele, arătându-se o fiică bună:

25Patrick Lemoine, psihiatru şi scriitor, e, printre altele, autorul următoarelor cărţi: *Sexe des larmes (Lacrimile nu au sex),* Paris, Robert Laffont, 2002, *Séduire (A seduce),* Paris, Robert Laffont, 2004 si *Quiproquos sur ordonnance (Neînţelegerile dintre medici °i pacienţi),* Paris, Armand Colin, 2006.

problemă de imagine!

Atâta vreme cât trebuie să-şi îndeplinească obligaţiile de perpetuare a speciei, Jackie îşi îndreaptă, în mod clasic, preferinţele conjugale spre un bărbat cu bun capital genetic: J.F.K. e un mascul dominator, frumos, bogat, lider politic. Le babardeşte „ca iepurii“, semn al bunelor capacităţi de reproducere. Dar nu întâmplător şi-l alege bolnav şi şubred la trup, ca tatăl ei: când se întâlneşte cu el, John are dureri de spate, şchioapătă, a primit deja de două ori ultimul maslu. oameni de calitate, cu probleme de sănătate: ingredientele sunt excelente pentru o amazoană! Mai târziu, când nu se mai pune problema reproducerii speciei, întâlneşte un alt lider, încă mai mare miliardar decât John: Aristotel Onassis. Dacă e să dăm crezare zvonurilor, armatorul grec e un bătrân foarte slăbit, a cărui inimă fragilă bate, oricum, pentru altcineva: Maria Callas îl ţine prizonier în ţinutul fermecat de *bel canto.*

In familia Auchincloss, femeile sunt mai puternice decât bărbaţii roşi de vicii, vârstă sau boli. Jackie nu ezită să perpetueze tradiţia. Beneficiul secundar pe care-l obţine, alături de aceşti doi soţi diminuaţi fizic, e identic: nu riscă să-şi piardă stăpânirea de sine. Iubirea e o problemă raţională pentru Jackie, nu trebuie s-o împingă să-şi uite obiectivele. Face o clară deosebire între sexul conjugal, temelie a vieţii sociale, şi viaţa intimă, o formă de distracţie, după modelul mult timp predominant al masculilor occidentali: te însori ca să-ţi faci o familie şi iubeşti pe altele. Pe John îl iubeşte „utilitar“ — *business is business;* Bobby Kennedy, în schimb, e pentru/un, e aşa romantic, aşa blând, aşa drăguţ!

Dacă sexul rezonabil vine să pecetluiască o asociaţie de interese, nu trebuie totuşi s-o considerăm pe Jackie o profitoare sau o cinică. Mai întâi, fiindcă opţiunea ei nu era desigur pe deplin conştientă: probabil, s-a ataşat realmente de John, deoarece corespundea la perfecţie viselor ei; apoi fiindcă ea nu l-a furat, nu l-a jignit, ba dimpotrivă. Avea cu adevărat această hipertrofie a eului feminin, care se potriveşte cu un candidat la preşedinţia Statelor Unite. A acumulat, cu grijă şi răbdare, calităţile de căpătâi necesare pentru o *First Lady* a epocii: eleganţă, cultură, americanism până în vârful unghiilor. John visează să-şi întemeieze o familie, pentru a fi prezentabil şi a avea copii frumoşi şi sănătoşi? Nicio grijă, Jackie o să i le ofere!

Spre deosebire de Femeie, care caută un purtător cu gene bune,

fără a-şi bate capul cu starea de sănătate a posesorului de sămânţă, o singură „inseminare“ putând fi teoretic suficientă, Bărbatul, în ceea ce-l priveşte, are nevoie de-o parteneră care să rămână lângă el: după ce-a născut, trebuie să poată avea grijă de copii. Numeroase studii[26] au definit criteriile antropologice care fac femeia seducătoare în ochii bărbatului: un R.T.S. (raport talie/şold) mare — şolduri largi, talie subţire, aşadar o diferenţă cât mai mare între cele două dimensiuni. Aceste criterii anunţă o bună calitate a fecundităţii şi mai ales a sănătăţii, garanţia că femeia reproducătoare se simte suficient de bine pentru a naşte şi a creşte copiii. Chiar şi atunci când se închipuie atraşi de *top modelele* blonde şi filiforme, bărbaţii, în mod inconştient, se însoară preferabil cu iepele bune... pe celelalte doar le curtează.

Jackie are aproape toate elementele unei viitoare mame ideale: raportul talie/şold favorabil („un bazin primitor“, cum se zice), aerul juvenil, garanţia de longevitate, buze groase. Pentru a fi „perfectă“, îi lipseşte pieptul generos (R.T.P.: raportul talie/piept, de asemenea, important, dar mai puţin determinant). Are, în orice caz, alte argumente pentru a se pune în valoare. E o sinteză, „perfectă“ de data aceasta, a femeii americane, la întâlnirea dintre lumea latină — e o franţuzoaică brunetă, vioaie — şi lumea anglo-saxonă, ale cărei maniere şi cultură le stăpâneşte. Chintesenţă a rafinamentului occidental, are un aspect ireproşabil, neafişându-şi senzualitatea nici în mişcări, nici în ţinută. Fără îndoială conştientă încă din tinereţe că îi lipsesc mijloacele fizice pentru a deveni un *sex symbol,* a fost de la bun început animată de ambiţii virile, care o scuteau de eventualul statut de femeie-obiect.

Adolescentele îşi fac toate, sau aproape toate, un fel de bilanţ al propriilor competenţe: un eşec sever în dragoste, un succes nesperat pe lângă băiatul dorit, şi ele se structurează afectiv şi social în jurul acestei experienţe. Jackie, bine educată şi din familie importantă, şi-a dat seama foarte devreme că putea ţinti sus de tot. Să devină o soţie supusă şi ignorantă era soarta multor domnişoare din familiile bune pe care le frecventa. Dar, făcând studii destul de îndrăzneţe, Jackie şi-a sporit capitalul iniţial şi şi-a afişat hotărârea de-a se deosebi de calea banală, destinată celorlalţi. Şi-a îmbogăţit bagajul de femeie „perfectă“, pândindu-l pe bărbatul puternic, care ar fi fost de-acord s-o asocieze la

---

26 A se citi, pe acest subiect, Patrick Lemoine, *Séduire! Comment l'amour vient aux humains,* Paris, Robert Laffont, 2004.

întreprinderea lui.

Nu prea ni-l închipuim pe John Kennedy însurat cu Marilyn. Fireşte că actriţa avea şi ea, poate chiar mai mult decât altele, toate criteriile antropologice ale seducţiei (R.T.S., R.T.P., chip juvenil). Dar nu avea niciunul dintre cele necesare pentru o *First Lady.*

Jackie a preluat foarte natural aparenţa şi prestanţa cam emfatice ale unei soţii de preşedinte. Ea corespunde nevestei descrise de romancierii secolului al XIX-lea, care pretindeau ca o femeie nobilă să aibă o aparenţă frigidă, în ciuda caracterului său real. O nevastă „cinstită“ e cuminte în patul conjugal — ceea ce n-o împiedică să fie vulcanică în patul adulterin. Ne-o închipuim destul de uşor pe Jackie în acest dublu rol, chiar dacă nu se ştie nimic despre viaţa ei intimă. La urma urmei, poate că era ispitită de aventuri, ştiind că na ezitat să aibă amanţi, după ce şi-a încheiat rolul de femeie fertilă şi după ce şi-a depăşit imaginea de soţie model.

Feminitatea foarte studiată pe care a adoptat-o i-a permis să i se „ofere“ (vorba vine!) lui John, tot aşa cum şi-a permis să şi-l ofere. Ii recunoaştem dimensiunea masculină în faptul că nu şi-a vândut niciodată sufletul, spre deosebire de o Lady Di, care a făcut confuzia între visele de poveşti cu zâne şi ambiţia de-a se mărita cu un prinţ.

Să-ţi ascunzi ambiţia socială în spatele sentimentalismului e o convenţie culturală aproape universală. Pare convenabil ca o căsnicie cu obiective pragmatice bine identificate să fie acoperită cu o poleială romantică, pentru a neutraliza privirile celorlalţi, dacă nu cumva pentru a le permite chiar partenerilor să-şi facă iluzii. Deşi ritualul diferă de la o specie la alta, observând adolescenţii din curtea unei şcoli, vedem că nu sunt prea departe de parada amoroasă a animalelor: asemenea unor căprioare, unor găini sau unor leoaice, fetişcanele se strâng în jurul celui mai puternic, al celui care câştigă în luptă, aşteptând să fie alese. Iar asta în ciuda revoluţiei moravurilor!

Adulmecând bunul patrimoniu genetic şi imaginea politică adecvată la John, Jackie l-a sedus şi l-a înhăţat. Multe femei n-ar fi văzut în acest bărbat un cadou, atât erau de mari deosebirile. Multe femei, poate, dar nu şi Jackie, nu şi o *First Lady!*

Perfectă

Să considerăm măritişul lui Jackie ca pe o formă de prostituţie ar fi o greşeală, dacă nu cumva estimăm că orice măritiş include o latură „prostituţională“: o femeie rareori se mărită împotriva propriilor

interese, şi chiar dacă îşi ia pe unul mai sărman decât ea, se „despăgubeşte" prin vecini. Interesul lui John era la fel de mare ca şi acela al lui Jackie. Să examinăm aspectul de familie, esenţial pentru fotografia oficială de la Casa Albă: John îşi alege o bună soţie fertilă, în timp ce Jackie îşi alege un bun etalon, un mare lider, care s-a aplecat s-o culeagă, bolnav fireşte, dar ce contează, căci asta nu-i alterează deloc genele! Acest individ cu mutră de puşcaş marin are desigur şi lipsuri, dar, pare-se, nu sunt neapărat ereditare. Ar fi trebuit cumva să se mărite cu Aristotel Onassis pentru a face copii, ăla care avea un metru şaizeci şi nouă la nivelul greabănului? Nimic mai improbabil!

In ce-o priveşte, Jackie avea cultură, putea să primească şefi de state, să corecteze manierele soţului, să vorbească în mai multe limbi, să-i scrie discursurile. Era o perfectă soţie de preşedinte. In schimbul statutului prestigios, avea grijă să se adapteze la funcţie: îl îngrijea pe soţul ei, când acesta era bolnav, îi tolera escapadele cu titlu de efecte secundare ale puterii (cota de testosteron având ca dublă consecinţă setea de putere şi un libido galopant). A ajuns chiar să-i ţină creierul în mâini, când a murit. Să ţii în mâini, fără a ezita sau a leşina, creierul preşedintelui, ce simbol!

După moartea lui, îi onorează memoria şi îşi fereşte copiii de nevoi, măritându-se cu Onassis. După ce-a fost o fată perfectă, o soţie perfectă şi o mamă perfectă, va fi o văduvă perfectă, o bunică perfectă, o pensionară perfectă, o canceroasă perfectă, o muribundă perfectă. De-a lungul întregii vieţi, Jackie dovedeşte o hiperadaptare la situaţiile pe care le trăieşte şi intră uimitor de bine în toate rolurile. Ca fiică model, îşi îngrijeşte fără odihnă tatăl bătrân, îl ţine de mână, încearcă să-l salveze. E o situaţie clasică la fiicele de alcoolici, care-şi sublimează agresivitatea înfăşurând-o într-un devotament fără limite, ceea ce psihiatrii numesc formaţiune reacţională. Alcoolicii sunt adeseori bărbaţi cu o fire slabă, în căutarea înţelegerii, a iertării. Sunt de multe ori devoraţi de soţiile-victimă, dar totuşi atotputernice: femeile mai puţin hotărâte pleacă trântindu-le uşa în nas.

In sfârşit, dacă, la celălalt capăt al existenţei, Jackie îmbătrâneşte frumos, fără a se revolta prea tare împotriva trecerii timpului, e tocmai fiindcă se strecoară în rolul ei de femeie în curs de îmbătrânire, acceptându-şi ridurile, limitându-se la câteva liftinguri uşoare. In acest context se înţelege apariţia ultimului ei amant, Maurice, cel blând, cel înţelept, cel respectabil, bărbatul cu tâmple argintii. E ideal, e perfect

pentru o pensionară, o bunicuţă simpatică şi (aproape) cuminte.

Jackie rămâne în simbioză cu realitatea, orice s-ar întâmpla. Suferinţele le primeşte pentru a se preschimba, la momentul oportun, într-o victimă perfectă: după asasinarea lui John Kennedy, insistă să-şi păstreze taiorul pătat de sânge timp de o zi şi jumătate. Nu e vorba de un calcul rece, ci de un adevărat talent de actriţă, cu mult mai mare decât Marilyn. Jackie ştie, de fapt, ce importantă e emoţia în faţa camerelor de luat vederi. Ea se lasă cuprinsă de sentimente, fără reţineri. Mai mult decât să interpreteze un rol, ca un actor care se consideră altcineva, oricând vrea şi oriunde vrea, Jackie *are* un rol, e rolul vieţii sale.

Un cuplu „liber“

Dacă Jackie a tolerat lipsa de fidelitate a lui John, a făcut-o deoarece clauza de fidelitate nu era trecută în contract. Atunci când banii şi, mai mult chiar, puterea sunt în joc, regulile se schimbă. Contractul de exclusivitate e valabil la cuplurile burgheze de rând: pe scurt, vulgare. La familia Kennedy, prevalează raţiunea de stat. Pentru grandoarea regatului Franţei, Catherine de Médicis a tolerat-o pe Diane de Poitiers; şi Jackie putea s-o tolereze pe Marilyn. Comportamentul reginelor şi al preşedinţilor este ieşit din comun! In acest aspect s-au recunoscut Jackie şi Camilla: ambele şi-au sacrificat stăpânirea asupra unui bărbat, de dragul intereselor superioare. La fel ca şi Camilla, femeia divorţată şi plebee, care l-a lăsat pe Charles să se însoare cu alta, mai titrată, mai conformă cu imaginea de prinţesă, Jackie s-a lăsat înşelată pe faţă, în ochii întregului univers. Preşedintele Statelor Unite nu e oare bărbatul cel mai puternic din lume?

Iar apoi, spre deosebire de ce-am putea crede în mod spontan, această „libertate“ conjugală nu e o modă recentă, ci o veche convenţie burgheză. Jackie, care cu siguranţă are multe trăsături comune cu soţia tipică din secolul al XIX-lea, aşteaptă fără să cârtească întoarcerea soţului din escapade. Şi dacă i s-au atribuit cu largheţe diverşi amanţi, i-a acceptat la o vârstă, de asemenea, conformă cu tradiţia, fără a comite adulter decât după ce şi-a încheiat obligaţia de femeie fertilă.

înşelăciunile lui John şi Jackie Kennedy n-au totuşi nimic dintr-un joc erotic: ei nu caută să şi le comunice. Amândoi îşi păstrează jurământul conjugal ca pe o stare de fapt necesară, alături de care adulterul reprezintă o destindere, întâmplătoare şi binevenită uneori. Pentru John, mascul hiperputernic, hipersexual, „hiperorice“, e o descărcare.

Dacă Jackie stă mai cuminte, e pentru că face orgasm la ideea de-a deveni, mai întâi, *First Lady* — apoi, lângă Ari Onassis, *First Wealthy* (prima bogătaşă). Viaţa de soţie, alături de preşedinte, îi oferă de altminteri doza necesară de adrenalină. Programul ei cotidian e plin de surprize, de la călătorii la recepţii, de la debarcarea ratată în Golful Porcilor la războiul din Vietnam. Asasinarea spectaculoasă a lui John K. constituie punctul de orgă. Va asigura posteritatea ei. Avem cu toţii, imprimate pe retină, două imagini istorice: Jackie la Dallas, în maşina decapotabilă, alături de John mort, cu taiorul pătat de sânge; Jackie în doliu, alături de John-John care ţine micuţul drapel american. A fost servită peste aşteptări fetişcana asta care visa la o viaţă palpitantă, pe când flirta la Paris cu amantul ei scriitor.

Femeile iubesc bărbaţii care le povestesc sau, şi mai bine, le fac să trăiască întâmplări extraordinare. De-aici provine succesul lui Ulise cu Penelopa. Ele nu se plictisesc, aventurile le ţin cu răsuflarea la gură. Ei au înfruntat atâtea primejdii, încât ele se simt protejate. Femeile caută bărbaţi învingători, luptători în stare de cuceriri: nu contează că terenul lor de activitate e sportiv, social sau politic, din moment ce-şi arată capacităţile de luptă. Nu contează că se numesc Marcel Cerdan, Aristotel Onassis sau John Kennedy, din moment ce triumfă.

Fireşte, există femei în căutare de bărbaţi plăpânzi, buni de protejat, alături de care ele au rol de infirmieră, de mămică, dar nu e sigur că se şi mărită cu aceştia sau, mai precis, că-i acceptă pentru reproducere. Van Gogh, Toulouse-Lautrec n-au avut câtuşi de puţin succes la femei! In ceea ce-l priveşte pe Gainsbourg, dacă nu arăta ca Apolo, era totuşi un vultur prin geniu şi succes. In ciuda fizicului ingrat, a fost un învingător şi, în această calitate, a avut acces la cele mai frumoase femei ale vremii şi a făcut cel puţin doi copii, cu Jane Birkin şi apoi cu Bambou.

Pentru a te lipi de un învingător, pentru a iubi un bărbat care îşi afişează excesul de testosteron, nu trebuie să-ţi fie teamă de sexualitate. Iar Jackie nu se temea nici de sex, nici de altceva. Reputaţia de afemeiat a lui John Kennedy îi aducea în plus beneficiul secundar de a-i flata narcisismul: să-ţi pui verigheta pe degetul unui tip seducător înseamnă să le laşi cu buza umflată pe toate celelalte candidate. Când Jackie afirmă că-i iubeşte pe bărbaţii subversivi, pozează. Pretenţia are fireşte un gust rebel, care-i drege imaginea. N-o putem crede totuşi în cel mai strict sens al cuvântului: şi-a pus ochii pe bărbaţi mai curând

conformişti şi nu pe delincvenţi sau revoltaţi. Cu siguranţă a sperat, cel puţin, ca atâtea alte femei confruntate cu infidelitatea cronică a partenerului, că odată cu înaintarea în vârstă soţul îşi va mai tempera ardoarea.

Esenţialul rămâne totuşi că, alegându-l pe John Kennedy, Jackie îşi ridică mingea la fileu şi nimeni altul decât preşedintele nu e mai bine situat pentru a o scoate în faţă, oricare ar fi inconvenientele pe care le are de suportat. In această privinţă, putem nota că *First Lady* nu şi-a dovedit niciodată solidaritatea cu vreo cauză feministă, când ar fi putut să se ofere ca exemplu de relativă eliberare (şi-a făcut studiile, şi-a ales destinul, soţul, maternitatea), într-o epocă în care feminismul era în plină dezvoltare. In realitate, maşina de război nu funcţiona decât în folos propriu, fără nicio empatie pentru celelalte femei sau pentru oricare alt om. In felul ei, Jackie a făcut carieră.

O traiectorie inimitabilă: întoarcerea refulatului

Hiperadaptabilitatea poate fi demnă de invidie, în măsura în care ne permite să alegem variantele cele mai bune, într-o situaţie dată, şi ne asigură reuşita. Să afirmăm că ne garantează fericirea ar fi totuşi abuziv. Nu ştim dacă Jackie se considera fericită, dar nu putem afirma că era perfect echilibrată. Hiperadaptată nu înseamnă împlinită. Jackie nu-şi putea reţine pe deplin angoasa: îşi rodea unghiile, fuma mai multe pachete de ţigări pe zi, era anorexică, uneori, bea prea mult, lua medicamente. Dacă cel mai adesea se compensa prin beţia de putere, putem vedea totuşi o întoarcere a refulatului în conduita ei autodistructivă şi cum risipea banii în mod compulsiv. Inconştientul ei probabil că ascundea un strop de culpabilitate, din moment ce prima doamnă a Statelor Unite recurgea la aceste derivative! Cât priveşte cancerul la stomac, desigur imputabil unor cauze fiziologice, ne spune destul de limpede că „se rodea pe dinăuntru".

Goana furioasă după perfecţiune a lui Jackie Kennedy, remarcabila sa coerenţă au ceva înfricoşător, fiindcă exprimă o incredibilă agresivitate la această femeie pe care nimic n-o speria.

Nebunia cu care făcea cumpărături, de asemenea, nu se poate citi ca simplă alienare a unei victime a modei, nici ca dorinţă de-a se bucura folosind replica: „rezolvă îndată servitorii"3, în timp ce arăta cu degetul spre diferite obiecte, fără a se interesa de preţul lor, ci mai degrabă ca o metodă suplimentară de a-i pedepsi pe bărbaţi, cei care au de plătit! Vânzarea rochiilor recent cumpărate, ba chiar niciodată

purtate, nu indică o grijă exagerată pentru eleganţă: e o violenţă extremă exercitată împotriva soţilor, pe care îi torturează sadic, fără strop de rușine. Teama să nu-i lipsească ceva ar fi împins-o pe Jackie mai degrabă să pună de-o parte, să acumuleze, dacă ar fi trăit singură. Prin cheltuielile exorbitante ca femeie măritată, ea le-o plăteşte bărbaţilor, are o obsesie. De altfel, îi trece febra cumpărăturilor compulsive, îndată ce ajunge să trăiască pe banii ei.

Chestiunea suferinţei

Oricine descoperă existenţa lui Jackie Kennedy, nu se poate împiedica să se gândească la faptul că, în locul ei, ar fi suferit foarte mult. Acesta e un alt succes pentru *First Lady* : atunci când e evocată viaţa ei, cei mai mulţi oameni se emoţionează. înșelată, rămasă văduvă, prost remăritată: a fost victima atâtor drame! Dar Jackie nu e o persoană ca toate celelalte. Ea era stăpânită, dominată de un destin cu dimensiuni internaţionale. Furia sa de-a le-o plăti bărbaţilor era atât de mare, încât deţine recordul feminin mondial la cheltuieli. în acest context, suferinţa nu putea fi în ochii ei decât un sentiment trivial. Fireşte, avea şi ea câteva dintre simptomele descrise mai sus. Dar să sufere? Ei, aş! Jackie n-a fost fericită pe stilul muritorilor de rând: problema fericirii e o discuţie ca între slujnicuţe. Jackie a avut un destin împlinit, extraordinar, şi asta era important. Voia lucruri de excepţie, nu viaţa obișnuită a unei neveste care s-a aranjat la casa ei. A reușit cu ceea ce a înzestrat-o viaţa, cu trupul şi cu chipul şi, în plus, a reușit să-i „vândă“ lumii întregi ideea că era ieșită din comun, „mai mult decât frumoasă“: era „pe stil mare“, după cum se repeta mereu pe seama ei.

Ba mai mult, această femeie cu un chip glorios, ultrabogată şi risipitoare, a găsit mijloacele pentru a acredita ideea că nu era decât victima curajoasă a celor doi soţi nestatornici.

Tare de tot, Jackie!

Dalida (1933-1987): O rănită nevindecabilă

Dalida, vedetă cu paiete, niciodată surprinsă cu garda jos, şi-a pus capăt zilelor în mai 1987, la vârsta de 54 de ani, lăsând numeroşi admiratori copleşiţi şi uluiţi. Se părea că viaţa i-a zâmbit din plin... Fireşte, a trebuit să lupte pentru a continua să stea în prim-plan pe scenă, dar învinsese, timp de treizeci de ani, în lumea largă. Supraviețuise iubirilor prea des încheiate cu sinucideri, la propriu şi la figurat, însă demonii întunecaţi ai Yolandei, fetişcana plecată de la zero,

urmau s-o învingă pe Dalida, starul. Soţul a transformat-o într- o cântăreaţă venerată, dar bărbaţii pe care i-a iubit cu mai multă patimă nu i-au lăsat altceva decât amintiri şi, uneori, puţin gust de cenuşă. Niciunul n-a făcut-o mamă; a văzut în asta drama vieţii ei, semnul că a ratat totul. Sublimă în ochii lumii, discretă în privinţa rănilor căpătate, cântăreaţa a murit aşa cum a trăit: cu pudoare şi eleganţă. în seara sinuciderii, a pretextat o petrecere mondenă pentru a-şi îndepărta apropiaţii, după care i-a lăsat o scrisoare iubitului de-atunci, care tocmai îşi încălcase promisiunea. A redactat un mesaj sobru: ‚Viaţa mi-e insuportabilă. Iertaţi-mă.“ A fost găsită în pat, într-o pijama albă imaculată, cu părul fascinant despletit pe pernă, ca o Frumoasă din Pădurea Adormită. Cea care considera că şi-a ratat viaţa a lăsat totuşi, în urma sa, amintirea unei victorii strălucite: nouăzeci de milioane de discuri vândute în lumea întreagă, o voce şi o imagine întipărite în memorie.

Răţuşca cea urâtă era o lebădă prim-violonist la operă, mama e croitoreasă rafinată, unchiul se ocupă cu proiecţiile cinematografice. Yolanda creşte între doi fraţi, Orlando, cel mare, şi Bruno, cel mic, care va deveni celebrul impresar pe care-l cunoaştem (al lui Dalida, al lui Hélène Ségara și al atî- tor altora), sub pseudonimul „Orlando". In primii ani ai Yolandei, familia se teme ca nu cumva să-şi piardă vederea. Va trebui să suporte nişte ochelari cu dioptrii enorme, destinaţi să corecteze o gravă miopie şi un uşor strabism. In copilărie, nu se dezlipeşte de fusta mamei, cu atât mai mult, cu cât războiul o desparte de tata, deportat în deşert de către Aliaţi, căci e suspectat, pe nedrept, că e simpatizant al axei Roma-Berlin. Se întoarce din exil, marcat trupeşte şi sufleteşte, scârbit că trebuie să-şi câştige pâinea prin cabarete. Defazat în familie, se arată de-o severitate excesivă. Yolanda are 13 ani când el moare. Au rămas străini, unul faţă de celălalt. Fratele mai mare, devenit capul familiei, aruncă priviri critice spre această adolescentă, al cărei trup se rotunjeşte şi a cărei fire devine frivolă. Lumea se temea să nu rămână deformată, dar Yolanda se face frumoasă, de o senzualitate care favorizează mici flirturi. Işi lasă deoparte ochelarii, preferând să vadă prin ceaţă decât să se urâţească la chip, pentru a se prezenta pe ascuns la concursul Miss Ondine. Alegerea ei printre finaliste o propulsează pe prima pagină de ziar... în bikini! Scandal în cartier, mânie a fratelui, ruşine a mamei. Un singur ştrengar se distrează: Bruno, care a înţeles totul şi o va înţelege mereu pe sora lui, mai bine ca oricine. Yolanda prinde gust pentru *glamour* şi îşi hrăneşte visele observându-le pe Rita Hayworth şi Ava Gardner, idolii ei, ale căror filme le vizionează la nesfârşit, alături de unchiul său. Cu imenşii cercei în urechi şi cu pletele în vânt, departe de a-şi închipui ce-i pregăteşte viitorul, se înscrie cuminte la cursuri de stenodactilografie. Supravegherea fratelui mai mare se îmblânzeşte. Defilează ca profesionistă a eleganţei, pentru croitorii de modă, în timpul liber. In 1954, câştigă titlul prestigios de Miss Egipt, ceea ce o va plasa pe coperta revistei *Cinémonde,* îmbrăcată cu un subversiv maiou de culoarea panterei. In aceeași zi, e descoperită de un cineast francez, Marc de Gastyne, care-i convinge familia s-o lase să zboare la Paris, unde o aşteaptă succesul, în mod sigur. Acolo, un prieten impresar va avea grijă de ea. Familia cedează. Dar pentru toată lumea, cu excepţia lui Bruno, plecarea e foarte dureroasă: Parisul e locul pervertirii şi al prostituţiei, se ştie prea bine. Yolanda, în schimb, se gândeşte la

Champs-Elysées, la Juliette Gréco, la croitorii de modă. Deocamdată, s-a mulţumit cu vreo câteva apariţii prin filme turnate în Egipt, dar e gata de toate sacrificiile pentru a ajunge în vârf, încă neştiind că va fi vorba de scena muzicală şi nu de marele ecran.

Dezrădăcinata se preschimbă în orhidee

Ajunsă la Paris, sub fulgii de nea, la Crăciunul anului 1954, Miss Egipt e într-adevăr preluată de un impresar, dar acesta se limitează să-i asigure un minim de supravieţuire. Yolanda ascunde adevărul în faţa familiei: le scrie că locuieşte pe lângă Champs-Elysées, fără a preciza că e o cameră de servitoare; le descrie întâlnirile din lumea cinematografiei, fără a sublinia că se soldează cu un şir de refuzuri; îl evocă pe amabilul vecin de la etajul opt, fără a spune că e singurul său prieten şi că-i merge la fel de greu ca ei înseşi. Se vor revedea în cu totul alte circumstanţe, fiindcă e vorba despre. Alain Delon! Nici ea nu se numeşte încă „Dalida", ci „Dalila", pseudonimul din filmele egiptene, atribuit ca omagiu pentru Dalila lui Samson. Respinsă mereu de cinema, Dalila îşi îngrijeşte vocea şi face încercări în domeniul muzicii. Accentul ei umple de încântare, în cadrul unei audiţii, într-o perioadă când exotismul începe să înflăcăreze sufletele. După aproape un an de luptă cu nostalgia după Cairo şi dorinţa dea se întoarce acasă, interpretează primele melodii ale lui Aznavour, apoi ale lui Juliette Gréco — modelul ei! — într-un cabaret foarte bine cotat, Villa d'Este. Intr-o seară de aprilie 1956, o ascultă trei bărbaţi: Bruno Coquatrix, director la Olympia, Eddie Barclay, întemeietorul casei de discuri omonime, şi Lucien Morisse, patron la Europe 1. Ei au făcut un parteneriat, pentru a descoperi şi a lansa talentele de mâine. După spectacol, cei trei efectiv se năpustesc asupra tinerei femei, convinşi că puternica ei prezenţă orientală, părul negru, ochii mari, trasaţi cu kohol, şi această voce înflăcărată vor cuceri lumea. Primii doi văd potenţialul cântăreţei, al treilea e subjugat de femeie. Dalila are de-acum toate şansele de-a reuşi. Rebotezată Dalida — e mai tranşant —, interpretează, unul după altul, cântece cu inflexiuni orientale atent alese: *Madona,* adaptare a melodiei unei vedete fado, şi *Bambino,* în 1956. In timpul turneului estival 1957, obţine un succes la fel de mare ca şi vedetele ale căror melodii le interpretează, Annie Cordy şi Gilbert Bécaud. In doi ani, scoate paisprezece discuri mici, pe 45 de turaţii, care sunt transmise mereu la radio. Dragostea profesională a patronului de la Europe 1, un bărbat tandru, melancolic până la limita

depresiei, şi, de altminteri, însurat, ia repede o direcţie sentimentală: Lucien Morisse o instalează pe Rue d'Ankara, în arondismentul XVI al Parisului, unde se mută şi el curând, după ce şi-a părăsit soţia şi copiii, asigurându-i o viaţă burgheză la care ea nu îndrăznea nici măcar să viseze. N-are timp de visat, de altfel, înlănţuindu-şi turneele pe nerespirate, ameţită de-un succes care o depăşeşte şi trece chiar peste frontiere: toată Europa o adoră. Fiindcă ea ştie să fie un cameleon perfect. E una dintre puţinele artiste care cântă melodii în toate limbile: *Le jour où la pluie viendra (Ziua în care va veni ploaia)* şi *Les gitans (Ţiganii)* devin şlagăre universale, iar Egiptul îşi numeşte copilul scump „vocea secolului". In 1960, cu *Les enfants du Pirée (Copiii din Pireu),* ajunge în fruntea topului de vânzări.

Insă, la 27 de ani, Dalida se confruntă deja cu paradoxul care-i va măcina existenţa, până la a i-o distruge: copleşită în viaţa publică, n-are timp să se întrebe de ce anume s-ar bucura în intimitate. Fericită nu e. Răsfăţată de partener, obţine o existenţă confortabilă, dar lipsită de fantezie. Sfârşeşte totuşi prin a-şi oficializa legătura la primărie, în data de 8 aprilie 1961, după ce-a amânat decizia timp de câţiva ani. La capătul unei ceremonii fastuoase şi mediatizate, familia ei, venită din Egipt, o crede bine ancorată pe calea fericirii burgheze, când ea, de fapt, a renunţat la iubirea nebună. Care o va lovi pe neaşteptate: în cadrul unui turneu din septembrie, întâlneşte la

Cannes un frumos pictor polonez, iconoclast şi delicat. Ea cântă *Itsy bitsy petit bikini,* plutind pe valul şlagărelor ye-ye de la începutul anilor '60, dar inima sa nu mai seamănă cu a tinerelor fete în floare, ca Sheila, Sylvie Vartan sau Françoise Hardy, rivalele ei. Dalida e de-acum femeie în toată firea, cu sufletul sfâșiat de opţiunea corne- liană: să trăiască mai departe alături de Lucien Morisse, din recunoştinţă, sau să plece cu amuzantul Jan Sobiesky din pasiune. Zvonuri ostile o acuză de nerecunoştinţă, invidioşii îi trimit la Olympia, în decembrie 1961, o coroană mortuară: „In onoarea muzicii defuncte, trăiască Édith Piaf!" Dalida rezistă, aşa cum va rezista mereu, cu arma ei preferată: se dăruieşte publicului.

O muncitoare înverşunată, într-un turn de fildeş

După obţinerea succesului, Dalida joacă în câteva filme ca *Llnconnue de Hong Kong (Necunoscuta din Hong Kong),* în 1962, alături de Serge Gainsbourg, dar preferă scena, emoţia în direct, în locul fericirii amî- nate. In iubire nu se comportă altfel. Părăseşte siguranţa

conjugală, de dragul aventurii cu pictorul, ale cărui nopţi sunt scurte şi ale cărui zile sunt marcate de trândăvie, o viaţă la antipodul obişnuinţelor ei. După ce-a jurat că-i va distruge cariera, boicotând-o mai ales pe calea undelor, Lucien Morisse va reveni apoi la sentimente mai bune. Din când în când, Franţa nu-i apreciază discurile, handicap pe care îl depăşeşte făcând turnee triumfale prin Europa și, la sfârşitul carierei, în Vietnam, Antile, Brazilia și Israel. Se întoarce cu un nou succes „exotic", un sirtaki reluat după banda sonoră a lui *Zorba grecul,* filmul lui Michael Cacoyannis: *Amore scusami (Iartâ-mâ, iubitule),* şlagărul verii 1964. Jan Sobiesky, cu care își împarte succesele un an de zile, nu se dovedește tovarăşul ideal pentru personalitatea ei furtunoasă, dublată de munca pe brânci. Atunci, timp de doi ani şi jumătate, Christian de La Mazière, un tânăr de bună familie, devine amantul recunoscut, cel pe care poate conta, ca pe Lucien odinioară, deşi Christian mai degrabă o însoţeşte ca o umbră, în loc s-o promoveze. „El e Omul", va zice despre acesta. O pune să citească diverse cărţi, o ajută să se descurce printre rândurile contractelor şi, mai ales, îi încurajează noul stil de femeie fatală, departe de ţesăturile de bumbac în carouri, preluate odinioară sub presiunea modei. In august 1964, își vopseşte blond frumosul păr lung, devine vampa aleasă de revista *Elle* „cântăreaţa preferată a francezilor". La deschiderea stagiunii, criticii muzicali îi salută concertul la Olympia: „I-a luat locul lui Piaf!" Dalida va auzi cele mai diverse aprecieri, de-a lungul carierei. E detestată, e adorată — niciodată nu e ignorată. „Publicul e soţul meu, iar cântecele sunt fetiţele mele", declară când e întrebată despre viaţa ei privată, lipsită de o nouă căsnicie şi lipsită de copii. „La 35 de ani, mă las de cântat", adaugă, de parcă ar fi de-ajuns să te desparţi de luminile rampei pentru a deveni soţie şi mamă.

Deocamdată, Dalida trăieşte între două repere: casa ei rococo din Rue d'Orchampt, numărul 11 bis, cu vedere spre Montmartre, şi familia ei. Mama, fratele, Bruno, pe-atunci cântăreţ sub numele de Orlando, şi verişoara Rosy vin să stea cu ea la Paris. Bruno devine artizanul unei noi Dalida, mai profunde, iar Rosy e secretara ei. Casa din Rue d'Orchampt e loc de reuniuni, de sărbători cu cei apropiaţi, de adăpost pentru iubirile ei. Va deveni refugiu pentru dureri, iar la sfârşit, sicriul ei, fiindcă Dalida aici îşi va lua viaţa. Jan, pictorul, şi Christian, gentleman-ul, vor veni aici s-o iubească, dar niciun bărbat n-o va determina să-și părăsească paradisul.

Marea iubire şi Doamna cu coasa

In august 1966, singură de câteva luni, Dalida află ce înseamnă dragostea la prima vedere. Visa la ea, ca la un mit, dar până atunci nu şi-a pierdut minţile după primul venit. Rămâne străfulgerată la Roma, la tejgheaua unui bar, văzându-l pe Luigi Tenco, muzicant şi cântăreţ în plină splendoare, având 28 de ani (ea are 33). Cam anarhist, el se revendică prematur de la o sexualitate dezlănţuită, denigrează sistemul, încercând totuşi să strălucească în cadrul lui, e sfî- şiat de contradicţii, un spirit solar şi autodistructiv totodată. Dalida e răvăşită de acest bărbat complex, pe care crede că-l poate face fericit. Il giugiuleşte mai mult decât este giugiulită, o bine meritată răsturnare a sorţii, se gândeşte ea. Cei doi iubiţi nu se mai despart. Prezentat la Paris în domeniul artistic, Luigi nu convinge pe nimeni, dar Dalida se grăbeşte să-l împingă spre festivalul muzical de la San Remo, unde vor interpreta în duet aceeaşi melodie, potrivit regulii. Orlando, Lucien Merisse, toţi prietenii lui Dalida sunt acolo, în ziua cea mare din ianuarie 1967, dar cântăreaţa nu-l vede decât pe Luigi. La picioarele scenei, tânărul nu mai vrea să evolueze. Urăşte această lume de paiete. Dalida îl încurajează. Va reuşi cu siguranţă, căci ea îl iubeşte! Insă Luigi se pierde, sala îşi bate joc de el, iar Dalida se va acuza mereu pentru reprezentaţia lor comună: consideră că ea n-a cântat destul de bine. Distrus şi furios pe sine însuşi, tânărul revine singur la hotel, lăsând-o pe Dalida la cina obligatorie. La întoarcere, în miezul nopţii, găseşte trupul iubitului într-o baltă de sânge, în cameră: s-a împuşcat fără nicio explicaţie. Orlando va considera: „In clipa aceea a început infernul". Vor mai veni câţiva frumoşi ani de glorie, dar melancolia, bine ascunsă până atunci, n-o va mai părăsi niciodată pe artistă. O lună mai târziu, încearcă şi ea să se sinucidă, la Hotelul Prince-de-Galles, unde îi plăcea lui Luigi să locuiască la Paris, când venea „s-o viziteze". Scăpată ca prin minune, după cinci zile de comă, îşi comunică noile hotărâri în *France-Soir:* „Am hotărât să trăiesc, cu atât mai mult, cu cât el a murit". Dar suferinţa rămâne. Atunci când regăseşte iubirea, e vorba de alt italian de 22 de ani, admirator al lui Luigi Tenco. Amintirea celui dispărut îi leagă. Rămasă, din greşeală, însărcinată cu el, merge să-şi facă avort, fără măcar să-i ceară părerea acestui tinerel care n-ar fi niciodată un tată de încredere. La 34 de ani, consideră că încă mai are timp să devină mamă. Fratele mai mare, adevăratul Orlando, mai târziu îşi va numi copilul Luigi, ca omagiu pentru defunctul pe care sora lui l-a iubit

atât de mult.

Sfânta şi contele ei ciudat filonul melancolic, convingând-o de inutilitatea și vanitatea gloriei. Tentativa i se datorează profesorului ei de filosofie budistă, în curând amantul ei, un bărbat însurat care nu-şi va părăsi niciodată soţia, dar nici n-o va amăgi vreodată pe Dalida în această privinţă. Sinceritatea acestui hedonist, care proclamă iubirea universală, lipsită de un angajament contingent, n-o împiedică pe cântăreaţă să spere, de-a lungul celor doi ani ai relaţiei, că bărbatul senin care a ajutat-o să descopere operele lui Freud şi Jung, sau ashramurile indiene, îi va oferi echilibrul sentimental. In 1970, maturizată de lecţiile de independenţă ale amantului şi de încurajările lui Orlando, managerul ei începând cu 1966, pune capăt contractului cu casa Barclay şi întemeiază împreună cu fratele ei o casă de discuri. O altă pagină a trecutului se închide în acelaşi an, odată cu dramatica sinucidere a fostului soţ, rămas confidentul ei, Lucien Morisse. Câteva zile mai devreme, din lipsă de timp, refuzase invitaţia lui la masă. După ce-a eşuat alături de Luigi, îşi reproşează ea, de data asta n-a ştiut să-l ajute nici pe Lucien, care a făcut așa de multe pentru cariera ei. Dalida îşi radiografiază viaţa fără indulgenţă şi devine o femeie sfâșiată de durere. Deschide stagiunea de la Olympia cântând melodia nostalgică *Avec le temps* (*Cu trecerea vremii),* de Léo Ferré, și azvârlind în uitare veselul şlagăr *Bambino.* Lumea a botezat-o „Maria Callas a melodiei franceze“ sau „Fedra modernă“.

In acele vremuri, îl întâlneşte pe Richard Chamfray, autoproclamat conte de Saint-Germain, încarnare a superficialităţii şi a inconsecvenţei. Acest simpatic noctambul, cu şapte ani mai tânăr, e un vizionar, un chefliu și un infidel, însă Dalida crede că și-a cucerit o anumită distanţă faţă de iubire, îl iartă de fiecare dată pe amantul cu toane, se consolează cu prietenia celor apropiaţi, fratele ei Orlando sau Pascal Sevran, pe-atunci cunoscut ca textier, care îi oferă extraordinarul *Il venait d'avoir 18 ans (Tocmai împlinea 18 ani),* sau adaptarea după *Besame mucho.* Aceasta e şi perioada cu *Paroles, paroles (Vorbe, vorbe,* 1973), apoi *Gigi, l'amoroso* (1974). Dalida cunoaște un succes fără precedent, până în Japonia, datorită experimentatului Orlando, care găseşte compozitorii și textierii perfecţi pentru sora sa, îndrăzneşte reluări faimoase *(J'attendrai — Voi aştepta* — datează din 1937) sau adaptări. Tot pe-atunci, „contele“ se face remarcat în paginile de fapte diverse ale ziarelor: l-a surprins pe

amantul slujnicei, în toiul nopţii, şi crezând că-i un hoţ, a tras după el cu arma, lăsându-l invalid pe viaţă. Mare scandal. Dalida va avea nevoie de mai mulţi ani pentru a-l lăsa să zboare în lume pe-acest aventurier care, dacă nu i-a produs nefericire, nici fericire prea multă nu i-a adus. Işi sărbătoreşte cei douăzeci de ani de carieră alături de prietenii cei buni, între cele două colţuri de paradis, pe Rue d'Orchampt şi în noua sa locuinţă din Porto-Vecchio.

Triumful şi prăbuşirea

Intre 1977 şi 1987, apare consacrarea pentru Dalida, înainte de ceea ce consideră ea ca fiind „degringolada". Face un remarcabil concert de revenire în Egipt, cu *Salma ya salama,* încă o descoperire a vizionarului Orlando, care-i oferă, de asemenea, *Monday, Tuesday,* şlagărul disco pe care adolescenţii l-au readus în prim-plan la *Star Academy,* în anul 2000. In Statele Unite, face sală plină la Carnegie Hall. La Paris, în Palatul Sporturilor, umple cinci mii de locuri cu un show pe stil american, care-i dezvăluie pe de-a-ntregul silueta fascinantă, înfăşurată în voaluri şi paiete, în mijlocul unor decoruri ultrakitsch. Dalida, care împlineşte pe-atunci 45 de ani, îşi păstrează supleţea prin metoda „romanilor": vomează tot ce mănâncă şi bea din când în când un ceai. Operaţia de fibrom nu-i mai permite să-şi facă iluzii despre o ipotetică sarcină, care ar fi fost, oricum, tardivă. Dalida îşi face griji ce-o să se întâmple, atunci când trupul o va trăda. Muzica? Nu crede în ea, nu e conştientă de forţa acesteia, sigură cum e că sfârşitul carierei sale e iminent.

După 1981, strabismul reapare şi, chiar dacă o operaţie o scuteşte de această problemă, Dalida simte că nu mai are puterea fizică de-a ţine pasul cu toate spectacolele acrobatice, în urma cărora rămâne epuizată. E criticată pentru pretinsele ei opinii politice, de fapt o idilă mai mult sau mai puţin secretă cu François Mitterrand, prietenia tânărului Bertrand Delanoë sau angajamentul în favoarea posturilor radiofonice libere, RADIO NRJ fiind condus de Max Guazzini, fostul ei asistent şi prieten. E suspectată până şi că se ţine de intrigi pentru a-şi impulsiona cariera. Dalida e obosită şi pare la capătul puterilor în mai 1983, în spectacolul televizat al celebrilor Maritie şi Gilbert Carpentier. In acea perioadă, Richard Chamfray, eternul june-prim, îşi pune capăt zilelor, pentru a reteza de la rădăcină îngrozitorul proces de decrepitudine. E al treilea bărbat din viaţa ei care se sinucide... un subiect de meditaţie care n-o mai părăseşte. Rolul bunicii curajoase,

propus de compatriotul Yusuf Chahine în *Le sixième jour (Ziua a șasea),* sfârşeşte prin a-i distruge nervii: iată că a ajuns în roluri de bunică sublimă, fără a fi ştiut să fie mamă! Ultima iubire o dezamăgeşte de asemenea, doi ani petrecuţi cu un medic divorţat, care o iubeşte din depărtare, reticent faţă de lumea show-businessului.

In ultimele şase luni, Dalida trăieşte cu încetinitorul, înregistrând ca un mecanism nişte discuri depășite, nişte cântece în care nu mai crede. Ii cere lui Orlando să-i menţină vie amintirea, după dispariţie, căci nu se ştie. El va autoriza mai ales biografia semnată de Catherine Rihoit[27] şi va organiza o frumoasă retrospectivă la Hôtel de Ville din Paris, în primăvara lui 2007. La capătul puterilor, Dalida îşi întrerupe turneul în Turcia. întoarsă în Rue d'Orchampt, împreună cu dama de companie, cu depresia, câinele şi somniferele ei, în ciuda prietenilor binevoitori, nu mai suportă patul gol şi tăcerea asurzitoare a nopţii. In ziua de sâmbătă, 2 mai 1987, anularea unei întâlniri galante îi dă brânci spre moarte, înscenată cu mult gust estetic, de parcă n-ar mai fi rămas din ea însăşi decât o imagine de salvat. Nu departe de casa ei, în arondismentul al XVIII-lea, se află azi Piaţa Dalida.

1 *Dalida,* Paris, Pocket, 1997.

Moartea a îndrăznit.

de *Jean-Pierre Winter**

încercarea de a şterge

Dalida a ales de foarte tInără să se facă vizibilă pe toate căile: manechin de modă, apoi în muzică, apoi în cinema. La fel ca în nuvela lui Edgar Poe, *Scrisoarea furată,* se împingea în faţă pentru a deveni mai invizibilă. Nimic nu te ajută mai bine să te ascunzi, decât să te plasezi în lumina reflectoarelor, după cum povesteşte actorul François Berléand în biografia sa *Fiul omului invizibil1.* Soarele, care până la urmă şterge literele de aur de pe cotorul cărţilor, se întunecă pentru a azvârli fiinţa adorată în noaptea melancoliei. De aceea, Dalida parcă încearcă să ascundă ceva de-a lungul întregii vieţi, cu mult înainte de a se sinucide. Nu avem posibilitatea de-a stabili natura secretului, dar nu ne lipsesc elementele pentru a bănui un mister legat de tată şi de fratele mai mare, „adevăratul" Orlando. Absenţa acestuia din urmă, de

---

27Jean-Pierre Winter e psihanalist. A publicat, printre altele, *Les errants de la chair* (*Trupuri rătăcite),* Paris, Calmann-Lévy, 1998; *Choisir la psychanalyse (Să alegem psihanaliza),* Paris, La Martinière, 2001; *Les images, les mots, le corps: entretiens avec Françoise Dolto (Imaginile, cuvintele, trupul: convorbiri cu Françoise Dolto),* Paris, Gallimard, 2002.

la o anumită dată încolo, din aproape toate biografiile lui Dalida şi ambiguitatea din jurul anilor de război trăiţi de tatăl ei constituie adevărate enigme pentru detectivul amator.

Din puţinele lucruri care se ştiu despre „adevăratul“ Orlando, dispariţia lui, spre deosebire de fratele mai mic, din viaţa lui Dalida, ne îndeamnă să ne punem întrebări în legătură cu statutul său, în cadrul familiei Gigliotti, şi mai precis să ne întrebăm despre legăturile care-l apropiau de sora lui. Atunci când este menţionat de către biografi, are adesea rolul unui înlocuitor de tată, după moartea tatălui Gigliotti, ca o autoritate ce interzice şi un gardian al bunelor moravuri. Apoi, pare să nu mai aibă vreun ascendent asupra surorii, când ea debutează într-un mediu foarte expus riscurilor, la o vârstă la care ar fi părut, dimpotrivă, normal ca el să-şi sporească vigilenţa. Unul dintre misterele care-l înconjoară pe Orlando se referă la împrumutarea prenumelui său de către fratele mai mic, Bruno, mister cu atât mai profund, cu cât nu se mai ştie nimic despre el, din clipa în care prenumele i-a fost preluat de fratele său. S-a întâmplat chiar ca unii să-l considere, pe nedrept, mort. Care era relaţia dintre cei doi fraţi, pentru ca Bruno să-şi poată însuşi prenumele lui Orlando?

Schimbarea prenumelui, oricare ar fi motivul de suprafaţă, nu e niciodată lipsită de consecinţe psihice. Dacă aceasta antrenează, în plus, o răsturnare de locuri în ierarhia fraţilor, se pot prevedea, fără un risc prea mare de a greşi, pagubele directe şi colaterale, atât pentru cel care îşi schimbă prenumele, cât şi pentru cel care-l cedează peal său, dar şi pentru cei care sunt martorii pasivi ai acestei modificări. Povestea lui Orlando n-a putut fi transmisă, fără îndoială, decât în mod confuz. Mai mult decât atât, a-i lua prenumele însemna a-i lua locul, ceea ce echivalează cu o ucidere simbolică. Mai ales că aceasta semnifică a nega dorinţa parentală, care a stat la originea naşterii şi a locului deţinut de Orlando, forţa Legii care ar fi trebuit să-i aparţină în continuare.

In ceea ce o priveşte pe Dalida, aceste schimbări de prenume, care modifică locul fiecăruia, legitimează în mod imaginar ascendentul pe care Bruno, devenit Orlando, îl va avea asupra ei. De asemenea, prin prisma acestor modificări genealogice trebuie să vedem importanţa pe care o poate avea pentru „adevăratul Orlando“ opţiunea de a-l boteza Luigi pe propriul său fiu, Luigi fiind amantul sinucis al surorii sale, cel care o va lăsa neconsolată! Dacă pentru el Luigi reprezintă viaţa,

pentru Dalida reprezintă moartea, în aşa măsură, încât îi va dedica prima ei tentativă de sinucidere. Insă Bruno-Orlando va recunoaşte el însuşi în acest funest Luigi pe omul care a răvăşit existenţa cântăreţei, aruncând-o în disperarea care o va duce într-o zi să nu-şi mai rateze sinuciderea. Să-i dai unui copil prenumele unui apropiat mort în circumstanţe dramatice îl predestinează adesea pe acest copil să trăiască de parcă ar fi umbra celuilalt, al cărui destin, pentru a-şi găsi o formă de consistenţă, îl va repeta. O dovedeşte, în mod dureros, povestea lui Vincent van Gogh, care purta prenumele unui frate mort cu un an înainte de naşterea sa şi care s-a sinucis la câteva zile după ce fratele său Theo l-a anunţat de naşterea unui fiu, care urma să primească prenumele de Vincent.

Alt mister, alt secret plauzibil: legăturile dintre Dalida şi propriul tată, care a dispărut mai mulţi ani, deportat, acuzat pe nedrept, zice-se, apoi mort prematur la 42 de ani. Un tată despre care cântăreaţa va spune că se simte vinovată că n-a încercat să-l cunoască mai bine. Dar despre care ne putem întreba din ce cauză ea îl proteja, sau se proteja, evitându-l.

Când cineva investeşte într-o imagine atât de mult cât a făcut Dalida, de obicei, o face pentru a masca o slăbiciune simbolică, adică importante ocultări din povestea unei persoane, imposibilităţi sau incoerenţe în relatarea acestei poveşti. In cazul de faţă, slăbiciunea simbolică trebuie căutată în direcţia tatălui, în direcţia dispariţiei sale, dar şi a frustrărilor pe care le-a trăit, între deportare şi deces. Pare destul de clar, de fapt, că Dalida duce mai departe ștafeta preluată de la tatăl ei. începe ca şi el, umblând prin cabarete, îmbrățișează până la urmă o carieră muzicală, încercând să răscumpere eşecul patern. Milioanele pe care le va strânge nu-i vor fi de ajuns, fireşte, căci acest eşec n-ar putea fi compensat de nicio avere din lume. Dalida e foarte sensibilă la originea italiană a tatălui. De aceea, va merge pentru a fi sărbătorită în satul natal patern, leagănul familiei Gigliotti, de aceea, îşi face o mulţime de prieteni italieni şi interpretează numeroase titluri în limba tatălui ei. Putem recunoaşte în relaţiile sale amoroase anumiţi bărbaţi, care sunt tot atâtea figuri paterne sau fraterne şi putem presupune un fel de contopire familială în iubirile ei, dacă facem din singura relaţie care ne este bine cunoscută, cea care o uneşte cu fratele Orlando-Bruno, paradigma acestor legături prin care unul sau celălalt e destinat să dispară. Ziariştii — care au şi ei un inconștient! — nu s-au

înşelat comparând-o pe Dalida cu Fedra, o eroină tragică, marcată de dorinţa incestuoasă. Ar fi putut s-o compare, de asemenea, cu cântăreaţa Barbara care, după ce-a trăit incestul cu tatăl ei, a făcut, de asemenea, carieră fără un patronim şi, la fel ca Dalida, a vehiculat imaginea unei femei secrete şi adeseori îndurerate.

Atunci când Dalida îşi ia viaţa, lasă un bilet plin de multiple înţelesuri. Acel „iertaţi-mă" se poate înţelege în sens propriu: „iertaţi-mă că vă părăsesc", sau ca o mărturisire a vinovăţiei, dacă admitem că orice sinucidere poate fi interpretată ca o crimă deturnată. Cine a greşit? Cum? Dacă pedeapsa e proporţională cu gravitatea greşelii, aceasta probabil că a fost foarte mare în psihicul care nu cunoaşte decât legea talionului. Tot aşa, cine spune „viaţa mi-e insuportabilă"? Dalida sau tatăl ei? Sau poate mama ei, sau unul dintre fraţii pe care i-ar fi înglobat melancolic? Căci adeseori cel care se sinucide, în mod real sau social, caută inconştient să-l ucidă pe cel cu care s-a identificat. Omorându-se, omoară persoana în faţa căreia n-a ştiut sau n-a putut să expună reproşurile de care se simte copleşit atunci. In măsura în care orice sinucidere e însoţită de o regie, gândită ca un eveniment care se va întipări în amintirea celorlalţi — arma sinuciderii, locul, mesajul de adio —, nu putem decât să interpretăm ceea ce Dalida a vrut să lase posterităţii: imaginea ei, pe care a hotărât s-o imortalizeze, imaculată, în pijama albă, pare construită pentru a şterge totul despre un trecut pătat.

Voinţa de a şterge, purtată cu sine de Dalida, e aparent împărtăşită de toţi ceilalţi fraţi, chiar dacă Orlando-Bruno o pune pe seama discreţiei. Cuplul părinţilor Gigliotti a avut trei copii, dintre care doi n-au avut urmaşi, ducând numele familiei la dispariţie. Acesta e şters şi în alt mod, prin adoptarea de pseudonime: Dalida,

Orlando sunt artişti fără ascendenţă. Şi fără copii. In decizia explicită sau implicită de a nu face copii există partea conştientă — şi cele o mie de motive pe care le invocăm pentru a construi un pretext credibil în ochii noştri — şi partea inconştientă: nişte copii pe care-i protejăm de repetiţie, neaducându-i pe lume, în contextul maculat al poveştii misterioase a predecesorilor lor.

Yolanda şi Bruno Gigliotti probabil că au simţit în mod obscur ceva, căruia trebuia să i se pună capăt şi au făcut-o manifestându-şi voinţa de-a schimba datele problemei. In această direcţie trebuie înţeleasă fraza din înţelepciunea antică, afirmând nu fără o anumită

violenţă: „Cine nu face copil, e un criminal.“ Ceea ce dovedeşte că poţi fi criminal din iubire.

Oglinda şi moartea

Dalida a fost încântată de propria imagine, pe care a elaborat-o cu grijă, şi poate că a ajuns să-şi închipuie că nu poate supravieţui degradării sale imaginare. Publicul ţine locul oglinzii, pentru aceste vedete înscrise într-un demers sacrificial: la fel ca Narcis, se oglindesc în el. Dalida şi-l revendică şi trebuie s-o înţelegem în sensul cel mai propriu: „Mă dăruiesc publicului meu.“ Adică va sfârşi prin a se îneca în el. In ziua când publicul îi retrimite o imagine degradată, stăpâna împărăţiei, la fel ca în *Albă ca Zăpada si cei şapte pitici,* se pomeneşte confruntată cu o alternativă: s-o omoare pe Albă ca Zăpada sau să se omoare ea însăşi, pentru a exista, în sfârşit, dincolo de imaginea ei, şi pentru a dura. In sufletul cui? Suntem obligaţi să constatăm azi că Dalida a devenit un model pentru comunităţile gay, adică pentru cei în ochii cărora n-ar fi putut niciodată reprezenta obiectul unei dorinţe. Fără îndoială că acest public îi restituie ambiguitatea propriului ei mesaj: să fii dorită, fără a fi atinsă. Se poate spune despre Dalida că incarna drama societăţii noastre, care le dă celor mulţi posibilitatea de a-şi căuta şi de a-şi găsi în mod efemer o consistenţă a sinelui, exclusiv prin intermediul imaginii. Intr-o zi, va trebui să ucizi sau să te sinucizi. *A contrario,* vedetele care îmbătrânesc frumos, ca Charlotte Rampling, Jeanne Moreau, Lauren Bacall sau Jane Fonda, au în comun faptul că au investit în alte domenii decât acela al imaginii lor de pe peliculă. Ele rămân atrăgătoare erotic, întrucât au avut norocul să priceapă că dorinţa vizează, dincolo de imagine, registrul semnificantului, adică al limbajului, care lasă loc unui subiect în cadrul discursului umanizant. Dalida a înţeles oare, după ce şi-a şters o parte din povestea personală, devenind un simbol, că rămânea agăţată în aer, deasupra prăpastiei, că ar trebui să se construiască, să dea un sens vieţii, să se structureze, să se ancoreze solid? Fără îndoială. Suferea pentru faptul că nu era destul de cultivată şi s-a înconjurat de prieteni intelectuali, a început să-i citească, printre alţii, pe Freud şi pe Jung. Dar s-a bazat mai ales pe câţiva maeştri ai gândirii exotice, despre care e legitim să ne întrebăm spre ce fel de neant au târât-o.

Freud explică de ce trebuie să ne ţinem la distanţă de filosofiile orientaliste, care nu reprezintă nimic pentru noi, din punct de vedere cultural. O mărturiseşte un tânăr poet care, sedus de Extremul Orient

şi de *Interpretarea viselor,* povesteşte singura consultaţie primită din partea lui Freud, în ale sale *Amintiri despre Sigmund Freud2.* Iată cum redă cuvintele pe care i le-a spus psihanalistul: „*Bhagavad-Gita* e un poem grandios, foarte profund și e o prăpastie înfricoșătoare. «Iar sub paşii mei, prăpastia se deschidea în alte tenebre purpurii», spune Scufundătorul lui Schiller, care nu se mai întoarce din a doua aventură. Căci dacă te scufunzi în lumea din *Bhagavad-Gita,* fără ajutorul unui spirit pătrunzător, acolo unde nimic nu pare static şi unde toate elementele se dizolvă unul în celălalt, te vei pomeni deodată confruntat cu neantul. Ştii ce înseamnă aceasta, să ajungi în faţa neantului? Ştii ce înseamnă aceasta? Şi totuşi, acest neant nu e decât rodul dispreţului european: Nirvana indiană nu înseamnă neantul, ci depăşirea tuturor contrariilor. Nu e câtuşi de puţin o distracţie voluptuoasă, cum crede lumea cu atâta uşurinţă în Europa, ci o perspectivă ultimă, supraomenească, o perspectivă pe care abia ne-o imaginăm, înţepenită, în care totul e cuprins. Dar atunci când n-o înţelegem, sfârşim în delir. Vai, aceşti visători europeni! Ce ştiu ei despre profunzimile orientale? Ei divaghează, nu ştiu nimic şi se miră pe urmă, când îşi pierd minţile şi înnebunesc, efectiv înnebunesc, *in-sen-sis!*"

Câtă înţelepciune în aceste cuvinte ale maestrului vienez! Căci am fost cu toţii concepuţi, crescuţi, condiţionaţi de un număr de semnificanţi şi de coduri culturale, transmise din generaţie în generaţie, concepte care şi-au dobândit coerenţa, o dată cu trecerea anilor. Insă nu ne putem șterge nici trecutul, nici moştenirea de familie, nu putem intra într-un nou sistem de referinţe, printr-un simplu efort de voinţă, sub pretextul că ajungem într-un surogat de nirvana. Nu putem trişa astfel cu existenţa noastră. Chiar dacă viaţa, aşa cum a fost cazul cu Dalida, ne-a plimbat din Italia în Egipt, din Egipt în Franţa, şi ne-am adaptat cântând în toate limbile. O singură convertire religioasă e deja complicată, când e vorba să treci de la o religie monoteistă la alta. Dar să treci de la unul dintre cele trei mono- teisme la filosofiile orientale ale vieţii reprezintă o amplă aventură care, dacă nu te împinge neapărat la moarte, a făcut multă lume să-şi piardă minţile.

2 In *La Psychanalyse,* nr. 5, 1959, p. 48.

3 *Tu m'appelais petite sœur,* Paris, Didier Carpentier, 2007.

Dalida, mereu în căutarea sensurilor, a încercat, de asemenea, un tratament psihanalitic care, urmat riguros, i-ar fi putut permite să redevină stăpână pe propria sa existenţă, fără a încerca să se transpună

în alte sisteme de gândire, care-i erau radical străine. Din nefericire pentru ea, terapia începută cu doctorul Guy Pitchal, un prieten a cărui familie o frecventa în particular, s-a încheiat la scurt timp. Jacqueline, soţia psihanalistului, o mărturiseşte în cartea intitulată... *Mă numeai surioară*3 — un titlu despre care ne putem da seama acum că spune mai multe decât îşi închipuie autoarea! Vom aprecia acest episod neaşteptat al poveştii de familie, o confuzie suplimentară pe care, din câte se pare, „analistul“ cântăreţei ar fi contestat-o, propunându-i acesteia să-şi numească tratamentul „psihoterapie“, în loc de „psihanaliză“, dacă voia să-şi păstreze legăturile de prietenie cu soţia lui!

Dalida era conştientă că se află într-un impas: nu s-a recunoscut niciodată prea mult în imaginea de vedetă adorată, pe care i-o retrimitea publicul, deşi a încercat să se confunde cu aceasta, pe cât i-a stat în putinţă. Cu aceste filosofii şi psihoterapii cam neacademice descoperea că personajul ei public era, până şi în propriii săi ochi, o impostură. Supusă unui clivaj al eului, ştia că e nejustificat să fie iubită, nu în sens concret, fireşte, ci fiindcă simţea că un alt eu decât cel autentic era venerat. In plus, se percepea ca pe un străin, o fiinţă lipsită de identitate, din cauza ascendenţei cârpite, despre care am vorbit mai sus. Şi apoi nu trebuie să fim Dalida ca să avem impresia că nu suntem iubiţi pentru noi înşine, spre a fi convinşi că e o confuzie de persoană, că nu merităm iubirea pe care o primim. Nu ne ridicăm niciodată la înălţimea idealurilor noastre inconştiente, iar atunci când deosebirea dintre ceea ce suntem şi ţinta spre care aspirăm e prea mare, asta începe să ne persecute. Deosebirea respectivă le strică viaţa multor oameni, iar în lumina reflectoarelor e greu să nu ne dăm seama de o asemenea prăpastie. Până la urmă, în finalul vieţii lui Dalida, asistăm la întoarcerea refulatului, întoarcerea familiei care o înconjoară, la Paris, întoarcerea problemelor de vedere, care pot fi interpretate ca un simptom, apărut precoce, al acelui ceva sau al acelui secret pe care ea nu trebuia să-l vadă...

Să fie fiica? Să fie tatăl?

Dalida întreţine relaţii de iubire cu două tipuri de bărbaţi. Intr-o primă parte a vieţii, cei pe care se poate sprijini, înainte ca tendinţa să se inverseze în favoarea tinerilor, alături de care va ocupa o poziţie despre care îşi închipuie că e mai uşor de păstrat: să dăruiască, în loc să primească. Ea trăieşte astfel împărţită între imaginea unui tată ideal,

care a dezamăgit-o, un tată protector şi puternic, cu care se va asemăna un personaj ca Lucien Morisse, şi, respectiv, voinţa „paternalistă“ de-a avea un uşor ascendent asupra partenerului. Pe de o parte, se identifică în „fetiţa lui tata“; pe de altă parte, se identifică în imaginea tatălui. Atunci când, prin intermediul unei iubiri protectoare, intră în rolul de fetiţă, distanţa dintre tatăl ideal pe care-l acceptă astfel şi tatăl adevărat devine prea mare, iar atunci ea basculează în pasiune, unde deţine ea însăşi rolul de tată, o pasiune resimţită pentru un tânăr căruia îi promite carieră, bani, succes, sau prin ochii căruia visează la toate acestea. Cele mai multe femei administrează într-un mod original incompatibilitatea dintre obiectul iubirii şi obiectul dorinţei, împărţite între fantasma tatălui bătrân şi liniştit, respectiv mitul frumosului militar, dilemă resimţită şi de bărbaţi, care au rezolvat-o de mult timp prin pendulări între viaţa conjugală şi frecventarea prostituatelor, între iubirea gratuită şi sexul plătit.

E adevărat că, pentru a iubi, trebuie să idealizezi obiectul, să-l plasezi foarte sus, să-l venerezi, în schimb, pentru a dori, trebuie să-l obiectualizezi, să-l reduci, să-l cobori. Până recent, datorită statutului lor istoric şi social, obiectul dorinţei femeilor rămânea cel mai adesea fantasmatic: ele îşi închipuiau îmbrăţişările grădinarului şi treceau rareori la fapte. Sau eventual, mai ales până în secolul al XIX-lea, Dumnezeu era obiectul iubirii, astfel încât soţul putea, o vreme, să satisfacă dorinţa: pe lângă Dumnezeu, orice bărbat apare ca un servitor. Ceea ce l-a făcut pe Balzac să scrie, în *Fiziologia căsătoriei,* următoarele fraze celebre: „Atunci când o tânără îşi reia pe neaşteptate anumite practici religioase la care odinioară a renunţat, această nouă deprindere a vieţii ascunde întotdeauna un motiv foarte important pentru fericirea soţului. Din o sută de femei, la cel puţin şaptezeci şi nouă această întoarcere spre Dumnezeu dovedeşte că au fost inconsecvente sau că vor deveni astfel“.4

Ceea ce îngreunează continuitatea iubirii şi a dorinţei e faptul că asta presupune două operaţii contradictorii: să înalţi obiectul pentru a-l iubi, să-l cobori pentru a-l dori. In mod inconştient, e posibil ca Dalida să fi rezolvat problema îndrăgostindu-se de bărbaţi care, întrucât s-au sinucis, au făcut ei înşişi opţiunea de-a elimina unul dintre termenii acestei diabolice alternative.

O femeie „fatală“

Dalida era o femeie fatală, în toate sensurile termenului. Bărbaţii

din viaţa ei erau profund atraşi de moarte, au sfârşit cu toţii punân- du-şi capăt zilelor şi au iubit-o pe Dalida, probabil, fiindcă percepeau la ea această dimensiune tragică, această formidabilă lipsă de stăpânire a eului. După toate aparenţele, tot asta l-a fascinat şi pe Mitterrand, el însuşi frământat, după cum se ştie, de obsesia morţii, mai întâi pe plan intelectual, apoi foarte concret, începând cu 1981, când s-a ştiut bolnav de cancer. Unul dintre primele sale gesturi oficiale, ca preşedinte, n-a fost oare acela de-a merge la Panthéon, însoţit mai ales de Dalida? Iar printre ultimele a fost cel de-a merge în Egipt, unde s-a desfăşurat una dintre ultimele producţii la care a participat Dalida, filmul lui Yusuf Chahine, *Le sixième jour (Ziua a şasea).* Egiptul, locul în care moartea e cel mai des prezentă; ţara piramidelor care, vorbindu-ne despre nemurire, nu ne lasă să contemplăm decât morminte uriaşe şi mumii înţepenite pentru eternitate, în aşteptarea unei improbabile învieri. Această dimensiune fatală, mai degrabă decât o pretinsă reticenţă faţă de showbiz, l-a îndemnat fără îndoială pe ultimul amant al lui Dalida, medicul, să păstreze distanţa. Atunci când detractorii cântăreţei i-au trimis o coroană mortuară cu inscripţia: „In onoarea muzicii defuncte, trăiască Édith Piaf!", aveau dreptate — în mod inconştient, fireşte. Dalida şi Piaf erau amândouă înrudite cu moartea. Cu diferenţa remarcabilă că Piaf incarna viaţa care luptă împotriva morţii, pe când Dalida a sfârşit prin a se confunda cu marea statuie glaciară a Doamnei cu coasa.

Ceea ce ne aduce înapoi tocmai la narcisism, care e strâns legat de moarte. Lacan vorbea în *Scrierile*[5] sale, în articolul „Cuvinte

5 *Écrits,* Paris, Seuil, 1966, p. 186.

despre cauzalitatea psihică", despre „misterioasa tendinţă sinucigaşă a narcisismului": „In acest nod stă cu adevărat raportul imaginii cu tendinţa sinucigaşă, pe care mitul lui Narcis îl exprimă în mod esenţial. Tendinţa sinucigaşă, care reprezintă în opinia noastră ceea ce Freud a încercat să situeze în metapsihologia lui sub numele de *instinctul morţii* sau *masochism primordial,* depinde pentru noi de faptul că moartea omului, cu mult înainte de-a se reflecta, de altminteri, totdeauna într-un mod foarte ambiguu, în gândirea sa, e resimţită de acesta în faza de mizerie originară în care trăieşte, de la *traumatismul naşterii* şi până la sfârşitul primelor şase luni de *prematurizare fiziologica,* şi care va izbucni mai apoi în *traumatismul de sevraj."* Narcis înecându-se în propria imagine, pierzându-se în ceea ce

a iubit atât de mult, în disperarea venirii sale pe lume. Disperare care, fără îndoială, s-a repetat în cazul lui Dalida în modul în care, pentru a-şi trata ochii bolnavi, în copilărie, a fost obligată să stea mult timp pe întuneric. Imaginea şi moartea se suprapun atunci în sufletul cântăreţei, astfel încât îşi va regiza propria sinucidere cu o mare atenţie pentru estetismul luminii şi, dacă n-ar fi vocea ei, gravă şi încântătoare, n-ar fi rămas din ea însăşi decât această imagine a durerii.

Françoise Sagan (1935-2004):
O viaţă plină de excese

Iată povestea unui copil răsfăţat, care s-a înfăţişat lumii scriind romane fermecătoare şi plasându-se zâmbitor pe prima pagină a ziarelor de scandal: o copilărie lipsită de griji, în ciuda războiului, o adolescenţă liberă şi veselă, un succes literar fulgerător, din prima încercare, preludiu al vieţii unei femei şi al unei scriitoare senine. Umbrele asupra existenţei sale ea însăşi le-a proiectat, ca pentru a refuza evidenţa prea catifelată a unei fericiri anunţate: câteva accidente, fiindcă îi plăcea să conducă prea repede, câteva boli, fiindcă a abuzat de stupefiante, o depresie, fiindcă iubirea de viaţă şi cea de senzaţii tari nu se împacă totuşi mereu. Françoise Sagan o pune pe una dintre eroinele sale să spună[28]: „Mi-a plăcut mult cocaina, mi-au plăcut vagabonzii de pe trotuare, mi-au plăcut excitantele." Fiindcă această viaţă de joacă permanentă cu substanţele toxice, viteza şi banii a fost, totodată, o viaţă de întâlniri şi îndelungate prietenii. In întregul ei, uneori până la provocare, Françoise sagan a fost în egală măsură celebră pentru cărţile sale, ca şi pentru replicile mediatice pline de umor — ca în faţa studenţilor din mai 1968, care-i reproşau că umblă într-un Ferrari: Vai, nu! E un Maserati!" Vioaie şi uşuratică, asemenea unei cupe de şampanie, Françoise Sagan a cunoscut şi suferinţa, momentele de intensă singurătate, dar şi-a făcut din „vânătăile de pe suflet" titlul unuia dintre romane, motiv suplimentar de-a trăi prezentul cu intensitate. Nechibzuit de risipitoare, exaltată şi adesea scandaloasă, scriitoarea s-a stins la 69 de ani, pe îndrăgita ei coastă normandă, ceea ce ea ar fi considerat, cu siguranţă, „o vârstă destul de înaintată".

---

28 Zelda, în piesa de teatru *II fait beau jour et nuit* (E *frumos zi °i noapte),* Paris, Flammarion, 1978.

Părinţi extraordinari

Sagan însăşi i-a considerat astfel, nu fără motiv. Născută în 1935, în casa de familie din Cajarc (Lot), unde alte generaţii de nou-năs- cuţi au văzut lumina zilei înaintea sa, Françoise e „ultima fetiţă“, şi în această calitate e cea mai răsfăţată: sora mai mare, Suzanne, s-a născut în 1922, fratele în 1925, iar familia nu mai aştepta alţi copii, după moartea la naştere a lui Maurice, în 1930. Părinţii lui Françoise, Marie şi Pierre Quoirez, provin ambii din marea burghezie agricolă în Sud-Est, pentru Marie, industrială în Nord, pentru Pierre. S-au căsătorit în 1923, din dragoste la prima vedere, având 16 respectiv 22 de ani, şi se vor iubi peste cincizeci de ani, până când moartea îi va despărţi, potrivit expresiei consacrate. Cei doi trăiesc cu băşcălia şi indiferenţa pe care Françoise le va moşteni de la ei. Lumea ţine minte această replică a tatălui, adresată unui amic de-al puştoaicei, care a devenit domnişoară: „Mă-ntrebi dacă poţi să ieşi cu fiică-mea diseară? Sigur! Dar te rog să nu mai intri cu ea!“.

Françoise creşte într-un mediu bogat, pe Bulevardul Malesherbes, în arondismentul al XVII-lea din Paris, cu ajutorul salariului tatei, inginer şi persoană de răspundere în mari întreprinderi. Părinţii ciudaţi îşi trimit uneori progenitura la Cajarc, la bunici, în timp ce ei o şterg în trombă pe coasta normandă. In timpul războiului, familia se retrage în departamentul Lot, apoi la Lyon. Suferind de penurie, la fel ca şi cei mai mulţi dintre francezi, Marie şi Pierre afişează o mască de neglijenţă, pentru a-i proteja pe copii, un stoicism în faţa vitregiilor sorţii, iar din acest exemplu va şti să înveţe şi Françoise Sagan. Cuplul nu e lipsit de convingeri, ajută la ascunderea evreilor, protestează la Eliberare împotriva pedepsei degradante de care au parte colaboraţionistele cu ocupantul (tunse la piele şi plimbate în văzul lumii). Françoise Sagan va prelua de la ei o oarecare conştiinţă politică, fără a deveni totuşi o militantă activă, mulţumindu-se să rămână o vagă simpatizantă. Extrema stingă îi va reproşa că are un suflet uşuratic de „mic-burgheză“.

Revenită pe Bulevardul Malesherbes la 10 ani, „Kiki“, numită şi „Francette“, copil sălbatic şi uscăţiv, cu profil de băieţoi, se acomodează greu în instituţia catolică unde e şcolarizată. Chiuleşte pe rupte şi e exmatriculată. In diferitele şcoli de provincie unde e trimisă, cu speranţa că se va cuminţi, se remarcă mai ales prin viteza cu care îşi face prieteni, prin numărul de cărţi pe care le devorează (Camus,

Colette, Gide...) şi prin inventivitatea la trăsnăi. Spre marea uşurare a părinţilor, îşi ia în sfârşit bacalaureatul la Paris, cu sprijinul unei şcoli de mâna a şaptea pentru elevii recalcitranţi.

Pentru ea, acum începe distracţia. Alături de prietena de la şcoală, Florence Malraux, fata lui André, întâlnită în 1952, îşi sărbătoreşte libertatea recent câştigată în pivniţele de la Saint-Germain-des-Prés, fumează (enorm) şi bea (tot aşa). Pentru a-şi alunga plictiseala, specialistă în exprimarea talentului, ca şi a viciului, Françoise scrie. *Bonjour tristesse (Bonjur, tristeţe),* început în primul an de studii la Sorbona, e încheiat în vara lui 1953. Părinţii n-au privilegiul de-a citi manuscrisul, dar consideră „simpatice" nuvelele pe care le trimite ziarelor spre publicare, fără a primi niciun răspuns. Françoise îşi petrece toamna într-o mare frământare, fără nicio obligaţie universitară, căci nu s-a prezentat la examenele de sfârşit de an. In cel mai mare secret, în ianuarie 1954, trimite *Bonjour tristesse* la editurile Julliard şi Plon (lumea s-a purtat urât cu ea la Gallimard, aşa că a plecat cu manuscrisul sub braţ!). René Julliard se mişcă cel mai repede, semnează cu ea un contract, trage patru mii cinci sute de exemplare din romanul care apare la jumătatea lunii martie, însoţit de-o banderolă care anunţă revelaţia unei tinere talentate. Până în luna mai s-au vândut opt mii de exemplare, doar pe bază de zvonistică, iar până la Crăciun vor fi. două sute de mii! Lumii îi place tonul considerat subversiv: o fată aşa de tânără, vorbind despre iubire, sex şi adulter! Foarte conservatorul François Mauriac laudă pe pagina întâi din *Figaro* „acest mic monstru încântător", iar cartea câştigă importantul Premiu al Criticilor. Devenită bogată, ea care niciodată n-a fost săracă, Françoise va putea face de-acum încolo orice. orice numai să fie amuzant, cuvântul ei de căpătâi.

Françoise Quoirez nu mai există:
trăiască Françoise Sagan!

înainte de publicarea cărţii, părinţii şi-au convins fata să preia un pseudonim, ca să nu fie deranjaţi la telefon, „în caz că totuşi.". înţeleaptă recomandare. Françoise îşi ia numele de autor de la prinţul Sagan, din romanul *In căutarea timpului pierdut.* Sub această nouă identitate, ţine afişul ştirilor de scandal. Accidentată pe Bulevardul Courcelles, pe când avea o sută şaptezeci de kilometri pe oră, la volanul primului ei Jaguar, aterizează la spital, în prima sa internare dintr-o lungă serie. Dar Sagan supravieţuieşte de pe urma accidentelor de

maşină, la fel ca și de pe urma stigmatului de cheflie, și nu se potoleşte. Habar n-are de sumele colosale pe care le câştigă şi nici de cele pe care le risipeşte, profitând de succesul neobişnuit pentru un scriitor francez contemporan de vârsta ei. In Franţa, i se propune adaptarea cărţii pentru teatru şi cinema; în Statele Unite, faima sa e comparată cu a lui Piaf sau a parfumului Chanel nr. 5.

Pe vremea când Saint-Tropez devine un loc şic, ea își cumpără acolo o vilă. O întâlneşte pe Brigitte Bardot, alt „mic monstru încântător“, și îi va împrumuta casa pentru filmările la *Si Dumnezeu a creat femeia2.* „De fapt, suntem groaznic de normale amândouă“, va explica Sagan, atunci când va fi întrebată ce puncte comune au. Pe Coasta de Azur se formează astfel o gaşcă de prieteni, care o vor însoţi de-a lungul întregii sale vieţi petrecăreţe, intelectuali, artişti sau simpli creatori de modă care, pe cât sunt de „normali“, mai sunt şi „groaznic de cheflii“, cele două aspecte fiind strâns legate la Françoise Sagan: Florence Malraux și scriitoarea Véronique Campion, Bernard Frank, autor și ziarist, prieten intim în curând, Jacques

2 Un film de Roger Vadim, 1956.

Chazot, fost prim-balerin la operă, devenit om monden de meserie, Régine, „Regina nopţii“, muzicianul-compozitor Michel Magne, alături de care Françoise Sagan va scrie cântece pentru Annabel, soţia pictorului Bernard Buffet, înainte de-a le compune pentru Juliette Gréco, Mouloudji și mulţi alţii. Criteriul împrietenirii e simplu: noaptea, alcoolul, râsul, uitarea. Gaşca nu include decât oameni lipsiţi de griji, care împrumută sume fabuloase de bani, le joacă, le pierd, se ceartă şi se împacă, într-o viaţă care echivalează cu goana după fericire.

În 1956, *Un certain sourire*[29] *(Un anume zâmbet),* al doilea roman al lui Françoise Sagan, e totuşi publicat: alt succes sărbătorit şi risipit. Sagan însăși o recunoaşte: cheltuielile ei sunt îngrijorătoare. Dar cum câştigurile se înlănţuie, de ce să se schimbe? La 21 de ani, închiriază vile somptuoase pe coasta normandă sau mediteraneeană, nu contează, important e să fie un cazino prin preajmă. Mai târziu, se va apuca de hipism şi-şi va cumpăra cai de curse.

În anul următor, o altă frână în trombă îi oprește elanul: decapotabila ei zboară de pe șosea împreună cu cei trei călători. Având corpul distrus, plutind câteva zile între viaţă şi moarte, Sagan își înscrie

---

29 Paris, Julliard.

figura în mitologie, între rubrica „literatură“ şi cea de „fapte diverse“. Iat-o pe „noua Colette“, poreclită „surioara lui James Dean“! La spital, unul dintre vizitatorii ei, cu inima sfâşiată de spaima să n-o piardă, îi declară iubirea fierbinte, după un flirt fără speranţe, ţesut cu câteva luni mai devreme. Până atunci, Sagan le-a explicat ziariştilor că n-are timp de dragoste, fiindcă în această viaţă trepidantă „oamenii trec prea repede“. O fi faptul că şi-a văzut moartea cu ochii? Acceptă compania lui Guy Schoeller, pe timpul convalescenţei la ţară. Trebuie spus că e un tip strălucit, ocupă o funcţie importantă la Editura Hachette, trăieşte la fel ca ea în cultul fericirii, între cărţi, vinuri şi femei. Nu contează pe-atunci cei douăzeci de ani care-i despart: aparţin aceleiaşi lumi şi se simt făcuţi din aceeaşi stofă.

Farmecul iubirilor burgheze

Françoise Sagan a scris întotdeauna despre sentimente, miezul operei sale interpretând relaţiile amoroase, cuplurile care se fac şi se desfac, examinate de sus, chiar cu cinism. Tot aşa cum excesele nu exclud conştiinţa morţii, iubirea la Sagan include ipoteza durerii, fără ca aceasta să reprezinte un obstacol: „Important e să iubeşti.“ Ar fi putut relua formula pe cont propriu şi, cu entuziasmul debordant al celor 22 de ani, se mărită cu Guy Schoeller, în martie 1958, într-o intimitate perturbată de primii *paparazzi,* care se înghesuie în faţa primăriei din arondismentul al XVII-lea. Foarte curând, în domiciliul lor de pe Rue de l’Université, cei doi soţi se întâlnesc doar în trecere: ea se întoarce de pe la serate, atunci când el se trezeşte spre a merge la birou. Pregătită să strălucească în mijlocul unei faune nocturne, mai mult sau mai puţin stimulatoare pentru neuronii ei, Sagan se plictiseşte din greu pe lângă intelectualii pe care Guy Schoeller îi invită la interminabile cine burgheze: după câteva luni, relaţia nu mai funcţionează şi ea se mută de una singură într-o locuinţă de pe Rue de Bourgogne. Se va muta sistematic, tot la trei sau patru ani, mereu prin arondismentele al VI-lea sau al VII-lea. În iunie 1960, se pronunţă divorţul. Deloc deranjată, Françoise străbate distanţa Paris-Saint-Tropez într-o clipită, în Jaguarul ei, pentru a sărbători evenimentul alături de alt bărbat. Dar Guy, venind la rân- dul lui pe Coasta de Azur, ea îşi „înşală până la urmă amantul cu soţul“, după propriile mărturisiri amuzate. Se mărită din nou în ianuarie 1962, cu Robert Westhoff, un tânăr noctambul american, fotomodel şi sculptor, întâlnit mulţumită prietenului Charles de Rohan-Chabot, cu care se vorbeşte că Robert ar

fi întreţinut o prietenie foarte apropiată. Nici ea n-o părăseşte din priviri pe Paola Saint-Just, o bogată moştenitoare, alimentând comentariile ce merg în acelaşi sens. Însă Charles se va însura până la urmă cu Paola, de parcă, în lumea mică a lui Sagan, anarhia ar presupune o anumită ordine. În 1963, Françoise şi Robert divorţează, dar rămân amanţi încă timp de şase ani, conform adagiului formulat de scriitoare: „Nu-mi plac decât amanţii celibatari!“ E adevărat că din căsnicia lor s-a născut un copil, Denis, la 27 iunie 1962. Françoise are grijă să-l lase în seama părinţilor ei, pentru a-i oferi o viaţă ordonată, şi întru- cât el poartă numele tatălui, n-are de suferit de pe urma reputaţiei tulburi a mamei sale, o mamă, fireşte, originală, însă profund iubitoare şi atentă cu el, atunci când are vreme. După Robert Westhoff, nu se mai cunosc alţi soţi sau amanţi oficiali ai lui Françoise Sagan. Fără îndoială pentru că „oamenii trec prea repede“ şi fiindcă a trăit câteva iubiri ascunse şi efemere, la adăpost de ochii presei. A negat, de pildă, că ar fi scris *Un ami d'autrefois* (*Un prieten de odinioară),* povestea unei misterioase amante a preşedintelui Mitterrand, ascunsă sub pseudonimul „Jeanne Dautun“, apărută în 1998 la Editura Plon, unde publica ea pe-atunci.

In aprilie 1969, Sagan îi declară lui Pierre Dumayet, în revista *Elle:* „Pentru mine, devii bătrân atunci când nimeni nu te mai place şi tu nu mai placi nimănui. In speranţa că cele două coincid!“ Se pare că a avut noroc în privinţa asta. Personalitatea ei, puternic structurată de părinţii pe care n-a uitat niciodată să-i omagieze, i-a permis adeseori să se rătăcească, regăsindu-şi de fiecare dată drumul. Unii critici i-au reproşat că descrie în cărţile sale personaje bogate şi lipsite de orice ocupaţie, după chipul şi asemănarea ei; dar cum ar fi putut aceştia să se consacre exclusiv iubirii, de-ar fi fost altfel? Dacă lumea a detestat-o pe Sagan, a fost adeseori din cauza acestui diletantism revendicat, o artă a frivolităţii, dispreţuirea convenţiilor, iar tendinţa nu se remedia odată cu vârsta, chiar dacă viaţa ei sentimentală devenea mai discretă.

Plăcerea fără limite

Lui Sagan i-au plăcut substanţele halucinogene şi n-a dezminţit asta niciodată, explicând într-un interviu, încă din 19694: „Oamenii se droghează fiindcă viaţa e copleşitoare, fiindcă lumea e obositoare, fiindcă nu mai există mari idei de urmat, fiindcă ne lipseşte buna dispoziţie. Aşezăm un mic tampon între viaţă şi noi.“ Având interdicţia de-a mai consuma băuturi alcoolice, după o pancreatită acută, în 1976,

trece pe Coca Cola şi pune capăt vieţii nocturne, dar declaraţiile răsunătoare continuă, în *Libération*, de pildă, la sfâr- şitul anilor ’80[30], despre cocaină: „Iau şi eu un pic... ca toată lumea." Condamnată prima dată în 1990, pentru deţinere şi consum de stupefiante, a doua oară în 1995, Françoise Sagan continuă să proclame că e liberă să se distrugă, negând, totodată, faptele şi refuzând să se supună analizelor toxicologice: „Nimic! Nu vă dau nici măcar un fir de păr! Coafeza mea e geloasă!" Cât priveşte patima ei pentru jocurile de noroc şi condusul cu viteză excesivă, Sagan e mândră de toate acestea în *Avec mon meilleur souvenir (Cu cele mai bune amintiri),* o carte concepută pentru a da cu tifla şi apărută în 1984[31]. Chiar şi atunci când e întrebată, într-un chestionar legat de Proust, cum i-ar plăcea să moară, dă acest răspuns în doi peri: „Repede!"

Sagan îşi revendică propria „morală": urăşte lumea aseptizată, care se profilează la orizont, refuză ideea că omul ar trebui să trăiască sănătos, pentru a amâna cât mai mult clipa morţii, şi îşi consumă intens viaţa, de teamă să nu şi-o scape din mâini. Din 1972, de la apariţia cărţii *Bleus à l'âme (Vânătăi pe suflet),* mărturiseşte: „Ceea ce mi se pare greţos e să mor într-o bună zi. Disperarea mea de aici provine, în mare măsură." Fiindcă cea care trăia prea repede cunoaşte gustul depresiei: prima dată în 1973 — lumea zice că e „obosită", în realitate e dărâmată psihologic şi uzată de politoxico- manie; a doua oară în 1981, când e condamnată într-o obscură poveste de plagiat, pentru *Le Chien couchant (Câinele de la asfinţit).* Victima plagiatului nu poate demonstra culpa, dar editura care a publicat-o pe Sagan, Flammarion, ia poziţie împotriva ei. Autoarea nu va obţine câştig de cauză decât după o aspră bătălie juridică. De

4 *Le Magazine littéraire,* nr. 34, noiembrie 1969.

atunci, îşi afişează libertatea schimbând editurile după bunul plac (Ramsay, Robert Laffont, Gallimard) şi risipindu-şi drepturile de autor, cifrate la cota mai multor milioane: fiecare carte a ei se vinde în aproape două sute cincizeci de mii de exemplare, fără a mai pune la socoteală *Bonjour tristesse,* care a ajuns la două milioane, nici multiplele adaptări teatrale şi cinematografice ale titlurilor sale. Sagan

---

30 Citată de Sophie Delassein, *Aimez-vous Sagan?,* Paris, Fayard, 2002.

31 Paris, Gallimard.

azvârle cu bani în toate direcţiile, își pune editurile să-i achite facturile curente, până când acestea o invită să fie mai atentă cu datoriile pe care le face! După o lungă noapte norocoasă la jocuri, în zorii zilei, cumpără conacul normand a cărui închiriere expira în aceeaşi zi. Intr-o altă dimineaţă, trezindu-se datoare vândută, mizează totul pe calul ei, Hasty-Flag, câştigă marele premiu în cursa cu obstacole de la Auteuil şi scapă de creditori. Pe adversarii necruţători îi plezneşte cu replica: „Jocurile mi-au salvat viaţa!“ După o primă corectare a declaraţiei sale fiscale, care o obligă la plata unei sume colosale în 1973, anunţă mânioasă că vrea să se expatrieze în Irlanda, mult mai generoasă cu impozitele pe seama scriitorilor, dar conflictele cu administraţia franceză continuă, până la scandalul istoric din afacerea Elf: e bănuită că a strecurat un intermediar al firmei Elf, André Guelfi, pe lângă preşedintele de-atunci al Franţei, François Mitterrand, pentru cinci milioane de franci pe care a „uitat“ să-i declare la Finanţe. Lucrul pe care detractorii nu i-l iartă este că avocatul său nu minte atunci când pledează, la proces, în februarie 2001, afirmând că „ea nu face câtuşi de puţin deosebirea între 100 000 de franci şi un milion“. încasează un an de puşcărie cu suspendare.

Prietenia cu François Mitterrand a dat, de asemenea, naştere la numeroase bârfe. In 1985, în timpul unei călătorii oficiale a preşedintelui francez în Columbia, invitata lui, Françoise Sagan, e repatriată de urgenţă, după ce-a fost găsită lipsită de cunoştinţă în pat (ca urmare a unui edem pulmonar însoţit de complicaţii cardiace, din câte se pare). Se descoperă, cu prilejul acestei escapade, că Sagan, printre altele, călătoreşte adesea pe banii statului. Dincolo de simpatia ei, împărtăşită, pentru preşedinte, Sagan nu e o partizană mitterrandistă, în ciuda zvonurilor: în 1965, semnează apelul pentru a se vota în favoarea lui De Gaulle, explicând că n-are nicio încredere în François Mitterrand! Abia în 1974 trece de partea lui, „împotriva marilor capitalişti“, poziţie care-i scandalizează pe cei care-i cunosc situaţia financiară şi proiectele de exil fiscal. Relaţiile lor personale, de natură neclară — a fost sau nu amanta lui? — s-au constituit în 1980, în timpul întâlnirii pe un aeroport din sud-estul ţării, atât de îndrăgit de ambii. In 1981, Françoise Sagan susţine Partidul Socialist în presă şi chiar îşi strecoară cu regularitate mica intervenţie în ziarul oficial al partidului. De la ceaiurile servite la domiciliul lui Sagan şi până la cinele de la Palatul Élysée, preşedintele şi scriitoarea rămân apropiaţi,

dar Sagan nu se va simţi niciodată aservită ideologic. Nu e mai aproape de socialism decât de alte cauze: în 1971, se supără că a fost considerată feministă, fiindcă a semnat în *Le Nouvel Observateur* „Manifestul celor 343“ privind dreptul la avort; în 1960, pleacă zgomotos în Cuba şi revine alarmată, atunci când admiraţia e inoportună; în acelaşi an, susţine F.L.N. (partidul socialist algerian) şi domiciliul părinţilor săi e ţinta unui atentat. I se va reproşa mereu că e inconstantă, imprevizibilă. Dar, şi în această privinţă, afişa o calmă luciditate: Vocea mea niciodată n-a părut prea serioasă, mai ales când li se alătura altora, nu ştiu de ce.“[32] Fără îndoială pentru că aborda fiecare problemă într-un mod diferit, fără a-şi bate capul să fie coerentă sau să respecte spiritul de castă, neaparţinându-şi decât ei înseşi.

Sfârşitul

Supravieţuind nenumăratelor accidente de maşină, căderi, consumuri abuzive de substanţe toxice, Françoise Sagan a fost spitalizată periodic, dar de fiecare dată părea că renaşte din propria cenuşă, cu o carte în mâini: a publicat vreo cincisprezece romane, mai multe piese de teatru, a scris dialoguri pentru filme etc. Pudoarea a îndemnat-o să vorbească mai curând despre orgiile ei, decât despre exilurile la ţară, unde stătea aplecată îndelung asupra paginii albe. In ultimii patru ani de viaţă, când n-a mai putut să-şi alimenteze legenda, sănătatea i s-a şubrezit şi Françoise Sagan s-a retras în cea mai deplină singurătate. Găzduită pe Avenue Foch de prieteni milostivi, ruinată, n-a mai scris, de parcă sarea şi piperul vieţii i-ar fi hrănit şi condeiul. Ţintuită la pat de-a lungul întregii veri a anului 2004, s-a stins la 24 septembrie, în urma unei embolii pulmonare, la spitalul Honfleur, aproape de scumpul ei conac din Breuil, a cărui vânzare n-a reuşit să acopere datoriile uriaşe. Autoarea de succes trăise prea bine.

Un comportament riscant de *Philippe Grimbert**

Comportamentul riscant al adolescenţei

Această perioadă de criză numită adolescenţă se caracterizează printr-o înclinaţie către comportamentul riscant, printre care apetenţa pentru alcool, tutun, substanţele toxice de orice fel, testarea limitelor şi, bineînţeles, plăcerea necumpătată a vitezei. Atunci când o evocăm pe Françoise Sagan, suntem ispitiţi să înţelegem acest termen de „comportament riscant“ în sens atât propriu, cât şi figurat,

---

32 In *Derrière l'épaule (Citind peste umăr),* ultima ei carte, Paris, Plon, 1998.

închipuindu-ne-o pe romancieră la volanul unuia dintre bolizii ei, lansată impetuos pe şosea în zorii zilei, după o noapte de excese. Respectivul tip de comportament este unul dintre acelea, numeroase, care ne lasă să ne imaginăm la ea o fixaţie pe această perioadă precoce a vieţii, într-un raport cu lumea, care se va instala, cu trecerea timpului, sub forma eternei adolescenţe. Destinul va veni să-i consolideze predispoziţia pentru un asemenea mod de viaţă, atunci

Philippe Grimbert e psihanalist, eseist şi scriitor. Lucrează în sectorul particular, precum şi instituţionalizat, cu copii şi adolescenţi psihotici sau autişti. A scris: *Psychanalyse de la chanson (Psihanaliza cântecului),* Paris, Les Belles Lettres, 1996; *Pas de fumée sans Freud (Nu iese fum fără Freud. Psihanaliza fumătorului),* Paris, Armand Colin, 1999; *Évitez le divan (Feriţi-vă de divan),* Paris, Hachette Littératures, 2001; *Chantons sous la psy (Să cântăm cu psihanalistul. Lecţii de psihanaliză în muzică),* Paris, Hachette Littératures, 2001, precum şi două romane: *La petite robe de Paul (Rochiţa lui Paul),* Paris, Grasset, 2001 şi *Un secret,* Paris, Grasset, 2004, încununat cu Premiul Goncourt des lycéens, Premiul Wiso şi Marele Premiu al Cititoarelor revistei *Elle,* adaptat pentru cinema de Claude Miller.

când succesul răsunător îi va oferi tinerei romanciere mijloacele de a-i exploata toate aspectele.

Abia ie°iţi din copilărie, tinerii trebuie, în general, să-°i limiteze ambiţiile la măsura slabelor mijloace financiare de care dispun °i a autonomiei lor relative. Se văd adesea obligaţi să-°i viseze mai curând excesele, decât să le trăiască. Succesul, care i-a ie°it în întâm- pinare încă de la primul roman, îi permite tinerei Françoise să transpună în act ceea ce rămâne în general, pentru ceilalţi de vârsta ei, de domeniul imaginaţiei: poate înlocui berea cu °ampanie, motoreta cu ma°ina de curse Maserati, birtul de la colţul străzii cu templul nocturn care e Castel, extemporalul de la °coală cu degustarea de cocaină. Dar succesul îi oferă °i mijloacele logistice prin care, dispunând de libertatea timpului °i a mi°cărilor, mulţumită vieţii de romancieră, î°i oferă luxul de-a nu se maturiza niciodată. Poate realiza — în sensul propriu al cuvântului — anumite excese, care rămân doar în visele adolescenţilor sau care, în general, î°i găsesc limitele în obstacole imposibil de depă°it: nu numai că „nu trebuie să meargă la °coală“, dar nu va fi nici restricţionată, în viaţa de mai târziu, de o activitate profesională regulată.

Comportamentul riscant, care de obicei corespunde la adolescent cu un ansamblu de rituri de trecere spre vârsta adultă, abandonate după ce °i-au îndeplinit funcţia, a putut astfel să devină pentru ea un adevărat mod de viaţă, ba chiar să fie revendicat ca atare.

Una dintre misiunile romancierului e să ne ajute să scăpăm de conformism, să evadăm din cotidian, iar dacă el însu°i nu se supune regulilor unei realităţi prozaice, a°a cum e cazul lui Sagan, devine un personaj emblematic, chiar eroul unuia dintre romanele sale, inclusiv pentru lumea mediatică. Sagan, personaj al romanului parizian? Să nu credem totu°i că a văzut în asta o ipostază ideală pentru a-i sluji notorietatea. Fire°te, a putut să-i accentueze trăsăturile, ca să-°i transforme viaţa într-o adevărată distracţie, dar cu prea multă perseverenţă ca să ne închipuim că nu aceasta era natura ei profundă. Dacă unii adolescenţi se joacă mereu cu riscul, dintr-un gust morbid, în căutarea incon°tientă a unui flirt cu moartea, alţii, cu care Sagan se aseamănă, o fac pentru a găsi o „plăcere mai mare“, în căutare de senzaţii tari, care-i ajută să-°i satisfacă pulsiunile în plină efervescenţă. Explicaţia oficială pe care Sagan a oferit-o în legătură cu atitudinile ei de dependenţă — drogurile fiind prezentate ca „un mic tampon între viaţă °i noi“ — nu e foarte credibilă, dacă °tim că e vorba despre cineva care nu detesta nimic mai mult pe lume decât viaţa vătuită. Dar oferea, împreună cu această explicaţie, o versiune prezentabilă din punct de vedere social a viciilor sale, în ziua când i s-a părut necesar dacă nu să se scuze, măcar să se justifice. De altminteri putem să ne amuzăm, examinând punct cu punct ce spune, °i atunci se vede clar că fiecare afirmaţie sună ca o dezminţire. „Oamenii se droghează fiindcă viaţa e cople°itoare“: ea însă°i mărturisea fobia sa faţă de moarte; „fiindcă lumea e obositoare“: trăia înconjurată de persoane alese printre cele mai „distractive“ cu putinţă; „fiindcă nu mai există mari idei de urmat“: adera atât de u°or la marile idei, încât i se repro°a că trece prea rapid la următoarele; „fiindcă ne lipse°te buna dispoziţie“: dacă Françoise Sagan era lipsită de bună dispoziţie, atunci suntem cu toţii foarte depresivi! În schimb, descrie foarte întemeiat, în *Avec mon meilleur souvenir (Cu cele mai bune amintiri),* felul în care viteza a putut să-i ţină loc de orgasm °i chiar să-l depă°ească în intensitate. A°adar excesele o împingeau spre o bucurie accelerată, °i nu spre o suferinţă căutată: în direcţia vieţii, intensificată prin mărirea dozei de alcool, tutun °i viteză. O viaţă traversată cu piciorul apăsat la maximum pe acceleraţie,

dincolo de limita autorizată, cu Eros care triumfa mereu asupra lui Thanatos. Asta o deosebe°te, probabil, de obi°nuiţii „dependenţi“, care încearcă să remedieze o lipsă permanentă, cu ajutorul unor substanţe care îi îndepărtează de lume °i îi duc spre o moarte incon°tient acceptată. În acest sens, accidentele lui Sagan nu dovedesc, a°adar, o intenţie sinuciga°ă.

În loc să le identifice °i să le respecte, ea a sfidat limitele, împingându-le mereu mai departe, sperând că pe nicio piatră de hotar nu va scrie cuvântul „sfâr°it“. Jocul pentru ea niciodată nu trebuia să se termine °i recunoa°tem aici, din nou, o trăsătură juvenilă. I-au plăcut va să zică jocurile de noroc, un alt comportament riscant, în legătură cu care le-a lansat, de altfel, o sfidare exegeţilor freudieni, în *Cu cele mai bune amintiri*: „Am descoperit cu uimire că numerele mele preferate sunt 3, 8 şi 11 — detaliu pe care nu-l ştiam despre mine însămi şi care s-a dovedit definitoriu. Am descoperit că prefer negru în loc de roşu, impar în loc de par, *manque* în loc de *passe* şi alte opţiuni instinctive, desigur pasionante pentru psihanalişti.“[33] Freud s-ar fi lansat cu plăcere în analiza acestor trei numere, despre care ar fi zis că nu erau alese la întâmplare, ci sărbătoresc date aniversare ale inconştientului. De altfel, să ne amuzăm ridicând mănuşa pe care ne-o aruncă Françoise Sagan, închipuindu-ne că negrul părţii umbrite e preferat în locul roşului cu patimile evidente, imparul faptelor comise e preferat în locul dispunerii cuminţi a celor pare, sau, de ce nu, imparul lansat ca o sfidare împotriva tatălui *(père)...* şi, bineînţeles, lipsa *(manque)* pe care a încercat s-o completeze de-a lungul întregii vieţi şi care i-a conferit un sens, preferat în locul abţinerii *(passe),* cuvânt pe care probabil că l-a pronunţat foarte rar la masa de joc unde-şi consuma nopţile!

Scrisul în ajutorul unui trup incomod

Adolescenţa, mereu ea, se prelungeşte în trupul lui Sagan, în raportul pe care-l are cu el, incomodată de această anatomie androgină, stingheritoare. Acest trup, pe care o tânără şi-l ascunde cel mai adesea într-o crisalidă de veşminte fără formă, înainte de a-l

---

33 Termeni preluaţi din jocul de ruletă de la cazinou. Jucătorii pot miza pe numere (pînă la 36) şi pe zone cu şansă împărţită: roşu sau negru; *passe* sau *manque;* par sau impar. *Manque* = combinaţie care conţine numerele între 1 şi 18; provine de la *„manque la moitié“,* mai puţin de jumătate. *Passe* = combinaţie care conţine numerele între 19 şi 36; provine de la *„dépasse la moitié“,* trece de jumătate. *Par* = combinaţie care conţine numerele pare. *Impar* = combinaţie care conţine numerele impare *(N. trad.).*

dezveli în faţa lumii şi a sa însăşi, ea şi-l va păstra toată viaţa. N-a depăşit niciodată promontoriul ce se deschide spre feminitatea ei: rareori machiată, cu părul scurt, îmbrăcată cu acea ţinută despre care nu se vorbeşte, într-o epocă şi o lume plină de sărbători, în care excesele sunt permise, ba chiar recomandate. Să ne amintim că tinereţea ei a fost contemporană cu fusta mini, lansată de croitoreasa engleză Mary Quant, cu părul lung şi accesoriile ultrafeminine pe care le va evita, protejată de meterezele puloverelor şi ale pantalonilor.

Arătându-se în acelaşi timp acceptabilă şi adorabilă, Sagan e de fapt o femeie „între două vârste", cu precizarea că, în ceea ce-o priveşte, cele două vârste în discuţie sunt adolescenţa şi vârsta adultă! Pluteşte astfel între independenţa adultului şi supunerea tinerei de bună familie. Să ne amintim, de pildă, acel dialog cu Pierre Desproges, o scenetă-capcană în care o vedem dezorientată, dezarmant de politicoasă, timidă şi bine crescută, pe când o celebritate pe stilul ei n-ar fi stat pe gânduri să pună la punct un ziarist atât de consternant. Bâlbâielile şi tulburările ei, de-a lungul interviurilor televizate, au rămas de asemeni celebre. Fără îndoială că acest aspect juvenil a făcut-o atât de atrăgătoare şi simpatică în ochii publicului, această fragilitate l-a impresionat probabil pe Guy Schoeller, un soţ care era de-o vârstă cu tatăl ei, androginia sa l-a sedus, probabil, pe Robert Westhoff, tovarăş de petreceri, homosexual de ocazie — două figuri ciudate pentru nişte viitori soţi. Ar fi tentant să spunem că s-a măritat cu un tată — venit la căpătâiul ei s-o îngrijească după accident — înainte de-a se mărita cu un frate — care-i garanta o relaţie de bună camaraderie. Ea pare de altminteri să marcheze o formă de indiferenţă faţă de dimensiunea sexuală a relaţiilor, amestecând bucuroasă prietenia şi iubirea, inversând soţul cu amantul, cochetând cu viitoarea nevastă a fostului, despre viitorul soţ! Comportamente mereu tipice pentru adolescenţă, când prieteniilor amoroase nestatornice nu le pasă adesea de aspectul sexual al celui ales. Putem avea uneori sentimentul că îşi trăieşte iubirile pentru a le povesti, provocând replica inspirată sau formula spectaculoasă: „Nu-mi plac decât amanţii celibatari", „Mi-am înşelat amantul cu soţul." Atunci când se angajează, în căsnicie sau în maternitate, nu-şi asumă pe deplin rolul de soţie sau de mamă, în sens tradiţional. Abia măritată cu Guy Schoeller, îşi petrece nopţile prin oraş; fiul şi-l lasă la părinţi, o atitudine tipică pentru tinerele devenite mame prea devreme. Şi dacă înfruntă senin îmbătrânirea, sau fără a

suferi în mod deosebit vitregiile timpului, e fără îndoială pentru că n-a pariat niciodată pe trupul ei ca instrument de seducţie, sau ca instrument făcut din carne şi oase: adevărata ei plăcere se află în altă parte. E condiţionată, în toate sensurile cuvântului, de scris. Fără creionul ei care să-i arate drumul, Françoise Sagan s-ar fi consumat rapid şi ar fi dispărut, probabil, mai devreme, după modelul celor care se întâlnesc devreme cu gloria, prin intermediul unei puternice implicări a persoanei lor fizice, cântăreţii sau vedetele de cinema. Acest creion constituie elementul falic din viaţa lui Sagan, o activitate în care ea nu e nici bărbat, nici femeie, ca lipsită de trup. Scrisul a fost oare, ca şi viteza, cel mai bun amant al ei? Fără îndoială, dar a fost pentru ea şi o direcţie, o destinaţie mult mai îndepărtată decât toate celelalte: fiecare carte, fiecare piesă reprezenta în ochii ei un nou risc, provocând aceeaşi excitare ca şi jocul, iar publicul era cel care, asemenea crupierului, o anunţa dacă miza era câştigătoare. Funcţia îndrumătoare a scrisului are fireşte la ea o dimensiune inconştientă: scrie în mod pulsional, aşa cum îşi scriu adolescenţii jurnalul intim, încuiaţi în cameră. De altminteri, cărţile lui Sagan nu se îndepărtează de această formă de povestire, însoţită de o faimoasă „melodie“ caracteristică: refrene copilăreşti, întâmplări al căror conţinut uneori îngrozitor, crud, e enunţat pe ton lejer, totul punctat de o morală care se poate dovedi pe deplin... amorală.

O copilărie cu rol de ancoră

Dacă Sagan îşi permite asemenea riscuri, de-a lungul existenţei, e fără îndoială pentru că are, în spatele ei, sprijinul unei copilării solide: a fost înconjurată de părinţi iubitori, care i-au creat un profund sentiment de securitate afectivă. De-a lungul întregii vieţi, cu excepţia etapelor de clarviziune care o nelinişteşc, se simte invulnerabilă. Să nu uităm că Françoise Sagan a venit pe lume, ca o fericită surpriză, la cinci ani după doliul provocat de un băieţel născut mort. Copil-minune în inconştientul părinţilor, ea e cea care vine să şteargă doliul în mod neaşteptat. Copil înlocuitor, născut după un băiat „ratat“ în mod dramatic, „băiatul ratat“ care devine îşi dă silinţa să izbândească! Fapt care nu e lipsit de legătură cu aspectul androgin şi caracterul ştrengar, pe care le va păstra toată viaţa. Tot aşa, când îşi caută un pseudonim răsfoind paginile din Proust, alege întâmplător, zice ea, numele unui prinţ şi nu al unei prinţese. Chiar dacă părinţii nu-şi manifestă pe faţă admiraţia pentru talentul literar al fetei, ce dovadă mai bună de

încredere decât un tată care o roagă să-şi schimbe numele de familie, de teamă ca familia să nu fie copleşită de ziarişti? In 1954! Intr-o epocă în care *paparazzi* sunt rari, iar scriitorii încă nu apar în paginile mondene! înseamnă că acesta e chiar convins că a adus pe lume „un mic monstru încântător“, care va face senzaţie! Fără să fi citit *Bonjour tristesse (Bonjur, tristeţe),* soţii Quoirez probabil că au recunoscut la fata lor, din nuvelele pe care le-a trimis la ziar, dincolo de talent, un simţ ascuţit al epocii. Secretul marilor succese artistice ţine adesea de o empatie a autorului cu timpurile sale, care îi permite să se menţină în pragul pe care publicul vrea să-l perceapă ca inovator: nu dincolo, ci chiar la limită. Françoise Sagan, care provoca scandal printre câţiva puritani, descria o realitate ce prefigura în mod vizionar revoluţia sexuală şi feministă, care urma să aibă loc peste vreo zece ani şi care pe-atunci nu era decât la. adolescenţă! Eroina din *Bonjur, tristeţe* nu e doar stă- pâna propriului destin, ci şi al celor din jurul ei, pe care-i manipulează după bunul plac. Această primă carte arată formidabila libertate de gândire şi de acţiune, care i-a fost transmisă tinerei Françoise prin intermediul exemplului personal, părinţii ei fiind nişte oameni temerari în felul lor (i-au ajutat pe evrei), au refuzat supunerea oarbă şi chiar descurajarea, întrucât s-au încăpăţânat să le menţină copiilor un climat relativ lipsit de griji, traversând războiul cu eleganţă şi curaj totodată. In contactul cu ei, Sagan a fost impresionată de graţia contrastelor, de unde dispreţul său de mai târziu pentru orice grijă de coerenţă faţă de alţii şi gustul său pentru paradox: „micul monstru încântător“ se va considera „îngrozitor de sănătos“,

Sagan va adopta, în luptele la care va participa, rolul care îi convine. Părinţii ei s-au dovedit, în felul lor, iconoclaşti şi provocatori, până şi în povestea lor de dragoste: părinţi burghezi, îşi permiteau „escapade“ conjugale la Deauville, se căsătoriseră pe când mireasa avea 16 ani, ceea ce fără îndoială a dat naştere la multe cleveteli prin mediul conservator din 1923. Eroina din *Bonjur, tristeţe,* bine informată pentru cei 18 ani ai săi, le-a părut foarte precoce spiritelor puritane, dar avea totuşi cu doi ani mai mult decât însăşi mama autoarei, pe vremea când îşi începuse viaţa sexuală. Sagan, prin cartea sa, îşi face intrarea la 18 ani în viaţa socială, în viaţa — simbolic vorbind — adultă, urmând imaginea mamei sale: una a făcut o carte, cealaltă un copil.

Eternul complex al lui Oedip

In lumina acestor ciudate coincidenţe cu adolescenţa, putem risca să mergem mai departe. Ce înseamnă, de fapt, adolescenţa, dacă nu ieşirea din conflictul oedipian? Adică, pentru fiică, momentul în care dorinţa de-a o elimina pe mama rivală, spre a trăi marea iubire alături de tată se stinge, pentru a se lansa în căutarea altor obiecte ale afecţiunii. Romanul *Bonjur, tristeţe,* recitit din această perspectivă, oferă un scenariu edificator: încă de la început, mama protagonistei e moartă (o modalitate de-a simţi bucuria fără amânare, iar lui Sagan nu-i plăcea să tragă de timp!). Dar apare un obstacol în persoana amantelor tatălui, sau cel puţin a celei cu care vrea să se însoare, detestată mai mult ca toate, fiindcă îi retează orice speranţă adolescentei. Fata machiavelică îl va împinge atunci pe propriul ei amant în braţele unei foste amante a tatălui, una mai banală, astfel încât acesta, ros de gelozie, să se apropie din nou de ea şi să renunţe la proiectele de însurătoare. Dar, vai — dacă putem zice aşa —, candidata la măritiş, pricepând dincotro bate vântul, se sinucide arun- cându-se cu maşina într-o râpă! Protagonista are şi ea un cuvânt de spus, când se gândeşte la partea ei de vină: „Bonjur, tristeţe." Omagiu funebru, cam scurt, ce-i drept, dar suficient pentru a lansa o carieră!

Relaţii incestuoase prin intermediari, gelozia fiicei, crima indirectă, iată că punând accentele de azi, scenariul unui mit originar iese la iveală. Sagan îşi oferă luxul de-a deveni păpuşarul din culise. Dacă Oedip al lui Sofocle comite incestul ca urmare a unei profeţii divine, în *Bonjur, tristeţe* eroina e cea care joacă rolul divinităţii, trăgând sforile unei combinaţii care-i va permite să se bucure singură de părintele de sex opus, eroină animată, fireşte, de romanciera atotputernică, răspunzătoare de destinul personajelor sale. In realitatea vieţii de autor, Françoise s-a travestit oare într-un băiat reuşit? Astfel, micul prinţ Sagan i-ar fi oferit tatălui băiatul pe care l-a pierdut, rămânând pentru totdeauna suspendat în această perioadă de ieşire din relaţia oedipiană. Şi asta în faţa unui tată fără îndoială cu o atitudine ambivalentă, dacă ne gândim la fraza pătrunzătoare adresată unui prieten de-al lui Françoise: „Mă-ntrebi dacă poţi să ieşi cu fiică-mea diseară? Sigur! Dar te rog să nu mai intri cu ea!"

Problematica oedipiană s-ar mai putea citi şi în altă parte, în asumarea de riscuri, căutarea limitei, care constituie foarte adesea, la ieşirea din copilărie, un apel adresat tatălui: Sagan nu-şi încheie

niciodată cursa nebună înainte de-a se accidenta, ceea ce are ca efect că o trimite la scris în camera ei (scrisul conţinând mereu o dimensiune paternă). Sancţiune impusă, asemenea unui tată sever care-şi pedepseşte copilul interzicându-i să mai iasă. Mai târziu, Sagan se va apropia de François Mitterrand, figură paternă şi chiar „părinte al naţiunii“. Se va purta cu editorii ei de parcă ar fi nişte părinţi protectori, obligaţi să-i plătească facturile. Refuzând răspunderea de-a ţine un buget, va aştepta ca ei să-şi roage fiica indolentă să înceteze cu cheltuielile excesive. Astfel figurile paterne se succedă, asigurând aceeaşi funcţie de readucere la ordine.

Sagan pare să se bucure adesea de această poziţie în afara legii, a unei legi care simbolic reprezintă cuvântul patern. Ne provoacă: în problema drogurilor: „Iau şi eu un pic... ca toată lumea“ — de parcă ar aştepta s-o asigurăm de contrariu, cu vehemenţă; în problema fiscului — ameninţând că se exilează —, de parcă s-ar putea scăpa geografic de tată, înainte de-a renunţa la proiectul ei, evident, căci nu se poate resemna să-şi părăsească „patria“. Provocare tipic adolescentină, amestec de angelism naiv şi excese ale unei minţi înfier- bântate.

Aceasta ar fi tulburarea de caracter a lui Françoise Sagan, dacă ar trebui cu adevărat să-i găsim una: camparea pe veci în adolescenţă. E greu de diagnosticat la ea o patologie propriu-zisă, tot aşa cum e greu de formulat un diagnostic precis, împrumutat din nosografia adultă, atunci când ne ocupăm de adolescenţi care prezintă un comportament psihopat. „îngrozitor de sănătoasă“, bucurându-se de toate, într-un joc care o plasează dincolo de orice pedeapsă, Sagan nu era imorală, ci a-morală, ca şi tinerii de vârsta respectivă. Pe un divan de psihanalist, cu siguranţă s-ar mai fi maturizat cu câţiva ani şi ar fi scăpat de câteva griji materiale, dar înţelegem că n-a simţit nevoia de aşa ceva, în asemenea măsură boala de-a trăi constituia motorul unei existenţe care n-a împins-o niciodată până la disperarea absolută: Françoise Sagan n-a avut nicio tentativă de sinucidere, doar diverse tentative de-a trăi.

Lady Diana (1961-1997):
Eroina unei urâte poveşti cu zâne

Declarase, când şi-a anunţat retragerea din viaţa oficială şi renunţarea la prerogativele regale, că vrea să devină „prinţesa sufletelor“. Era în decembrie 1995. S-a dedicat atunci, mai mult ca niciodată, acţiunilor umanitare internaţionale şi, la 31 august 1997,

moartea ei tragică şi brutală i-a lăsat posterităţii imaginea unei femei împlinite, în acelaşi timp generoasă şi *glamorous.* Lumea i-a uitat copilăria perturbată, căsnicia ratată, tulburările de comportament alimentar, depresiile şi tentativele de sinucidere, pentru a nu-şi mai aminti decât cumsecădenia ei şi iubirea pătimaşă din ultimele zile cu Dodi Al-Fayed. Şapte sute cincizeci de milioane de telespectatori i-au urmărit funeraliile, în lumea întreagă, mai mulţi decât cu ocazia căsătoriei sale princiare, cincisprezece ani mai devreme. Majoritatea oamenilor căuta un motiv pentru accidentul fatal — un complot, o hărţuire —, căci o prinţesă a sufletelor nu poate muri aşa prosteşte.

O familie princiară, o viaţă cotidiană dezadaptată

Diana Spencer se naşte la 1 iulie 1961, din sânge britanic mai pur decât acela al familiei Windsor. Soţii Spencer s-au căsătorit în catedrala Saint Paul, ca omeni apropiaţi de Buckingham Palace, unde bunica din partea mamei, Lady Fermoy, e doamnă de companie a reginei mamă, o înaltă funcţie onorifică. Familia tatălui posedă moşia

Viaţa trăită de Lady Diana s-a plasat sub zodia paradoxului, începând chiar cu aceea că s-a născut într-o familie destul de bună pentru a deveni prinţesă, fără a-şi da seama că un prinţ nu e niciodată fermecător dacă iubeşte pe alta; sau prin voinţa ei de-a se face iubită de toată lumea, fără a pricepe că toată lumea înseamnă nimeni.

glaciară de la Althorp, o sută optzeci de hectare la nord de Londra, dar Diana creşte la Sandringham, un colţ de paradis în apropiere de reşedinţa reginei. Copilă, îl zăreşte pe Charles, prinţul cu treisprezece ani mai mare. Ea se plimbă călare prin parcul familiei, stă să viseze, ori să privească iepuraşii sau alţi oaspeţi ai pădurii, o viaţă cotidiană pe care o va descrie ca fiind feerică, în ciuda certurilor dintre părinţi. Intre alte motive de tensiune, tatăl îşi acuză multă vreme soţia că nu-i în stare să-i ofere un băiat moştenitor. După Lady Sarah şi Lady Jane, născute în 1955 şi 1957, John, băiatul mult aşteptat, moare în primele ceasuri după venirea pe lume, în 1958. Trei ani mai târziu, apare Lady Diana: încă o fată... Va deveni preferata tatălui, în ciuda naşterii lui Charles, fiul unic, în 1963. Conflictele conjugale nu se încheie totuşi. Din 1965, mama se îndrăgosteşte de Peter Shand Kydd, un miliardar amuzant, amabil, frumos şi inteligent, calităţi care-i lipseau soţului Spencer. Impotriva tuturor convenţiilor, ea se afişează agăţată de gâtul lui, înainte de-a lua iniţiativa divorţului. In 1969, după ani de luptă feroce prin tribunale, judecata o pedepseşte pe cea

vinovată, care pierde custodia asupra copiilor. întregul *establishment* a depus mărturie împotriva ei, inclusiv propria sa mamă! Diana are 8 ani. O va vedea de-acum înainte pe păcătoasă în timpul weekendurilor, când dă fuga la Londra, sau de-a lungul vacanţelor la domiciliul cuplului exilat, pe o insulă de vis din nordul Scoţiei.

In 1975, la moartea bunicului Spencer, e smulsă de pe scumpul ţinut Sandringham pentru a fi dusă pe sinistrul domeniu Althorp. Frecventează cele mai bune şcoli, fără vreun rezultat remarcabil, şi respinge pe rând cele mai bune dădace, ca tot atâtea locţiitoare jalnice ale mamei sale. Suferă groaznic atunci când Raine, fiica autoarei de romane sentimentale Barbara Cartland, măritată şi mamă a patru copii, divorţează pentru a se mărita cu tatăl ei în 1977. Creatura cu *look* extravagant ar fi, din câte zic fraţii, o mamă vitregă mai groaznică decât în poveştile cu zâne, de-un conservatorism, de-o asprime şi de-o cruzime fără seamăn. In 1978, le interzice să meargă la spitalul unde tatăl lor abia a supravieţuit după un atac cerebral. In cadrul şcolii rezervate celor din *high society,* Diana este o marginală: are o mamă nedemnă, părinţi divorţaţi şi recăsătoriţi, familii refăcute. La ani de zile după divorţ, ea continuă să scrie pe propriile desene: „Pentru tăticul şi mămica."

Diana, o naivă exemplară

La 16 ani, în noiembrie 1977, Diana, bine crescută, dar ruşinoasă şi rotofeie, n-are nimic care să-l atragă pe prinţul Charles, deja cunoscut pentru trăsnăile lui. Printre numeroasele cuceriri, se numără în mod notoriu Camilla, dintr-o familie prea plebee pentru a corespunde ca soţie, şi Lady Sarah, însăşi sora Dianei. In noiembrie 1978, el dă un mare bal aniversar la Buckingham Palace. Le invită pe Lady Diana şi Lady Sarah, dar pe-atunci e-n tandreţuri cu o catolică şi nici ea nu poate fi acceptată. La drept vorbind, prinţul nu se grăbeşte să-şi pună pirostriile, în timp ce Diana, hrănită din copilărie cu romane lacrimogene, a fost programată pentru aşa ceva. Considerată prea înaltă (un metru şaptezeci şi cinci) pentru a se dedica în mod serios dansului, ea renunţă la aşa ceva şi urmează cursuri de bună gospodină la şcoala elveţiană Videmanette. Ştie să aranjeze tacâmurile, să dispună ierarhic titlurile şi să repartizeze lumea la masă. Dar Diana cea cuminte îl aşteaptă pe „adevăratul" partener, acela de care nu divorţezi niciodată. La 17 ani, după ce-a fost fiica unor nobili de prim rang, trăieşte alături de două prietene în Sloane Square, ca nişte *sloane*

rangers, moştenitoare bogate care fac shopping, ascultă Sting cu lacrimi în ochi şi se uită la operele *soap* de la televizor, între două crize de râs nebun. In anul următor, se mută cu alte două vechi prietene în Coleherne Court, la numărul 60, care va deveni curând una dintre cele mai faimoase adrese din Anglia. Angajată la o grădiniţă de copii, Diana va spune că această perioadă a fost cea mai lipsită de griji din viaţa ei, chiar dacă atacul cerebral al tatălui o tulbură profund.

In iulie 1980, în cadrul unui *party* organizat la un prieten al prinţului Philip, în West Sussex, se pomeneşte faţă în faţă cu Charles. „Păreaţi aşa de trist la funeraliile unchiului dumneavoastră...“, îi spune ea cu milă. Lordul Mountbatten a fost într-adevăr asasinat de IRA în anul precedent. Nu se va ști ce l-a apucat brusc pe prinţ: o îmbrățișează deodată pe Diana şi-i propune să se întâlnească a doua zi la Buckingham. Se bănuieşte că a pregătit împreună cu Camilla o listă de tinere fecioare din regat, în stare să devină o soţie convenabilă. Celelalte, ca Lady Sarah, se anunţau oare mai puţin maleabile? Un prim weekend la Balmoral, reşedinţă de vară a familiei regale, câteva întâlniri la Londra şi *paparazzi* încep s-o pândească zi şi noapte pe Diana, pentru a o surprinde când o şterge cu maşina, deja. Lady Fermoy, bunica de la Buckingham, o avertizează: „Trebuie să înţelegi că umorul lor şi stilul lor de viaţă sunt diferite de ale noastre, nu cred c-o să-ţi convină.“ Tânăra nu pricepe şi nici nu se miră că Charles nu-i face curte: nici cadouri, nici flori, nici convorbiri telefonice, doar câteva întâlniri reci, pe fugă.

La 6 februarie 1981, o cere oficial în căsătorie la castelul Windsor. Ea râde, acceptă şi adaugă: „Fiindcă te iubesc.“ El o corectează: „In ceea ce priveşte iubirea, da.“ Până la 24 februarie, când se anunţă oficial evenimentul, nu se miră că el nu zice nimic. In ziua aceea, pe când se instalează într-un apartament separat la Buckingham, în aşteptarea ceremoniei, găseşte pe pat o invitaţie la masă de la Camilla, cu următorul subiect central de discuţie: „Iţi place vână- toarea?“ Şi nu întâmplător: tocmai cu ocazia unei partide de vână- toare se va relua legătura dintre Charles şi Camilla! Ambilor le plac potecile desfundate şi ploaia, pe când Diana visează la showbiz şi la baluri pe parchet lustruit cu ceară. Câţiva binevoitori o îndeamnă pe viitoarea soţie să tragă concluzii din diversele indicii privind relaţia paralelă, dar în zadar. Charles îi spune că e grasă, atunci ea se duce să vomeze, fără să se mire că e necioplit. Slăbeşte de la șaptezeci şi opt la

cincizeci şi patru de centimetri în talie, între ziua logodnei şi cea a căsătoriei, la 29 iulie 1981.

Nunta secolului

La braţul tatălui ei care se clatină, Diana îşi face marşul nupţial: trei minute până la altar, transmise de televiziunile din lumea întreagă, mobilizate de-o iubire bănuită a fi direct proporţională cu trena rochiei — şapte metri! Nimeni nu-şi închipuie călătoria de nuntă, planificată de Charles la bordul iahtului regal: o intimitate imposibilă, în mijlocul celor trei sute de bărbaţi ai echipajului, treizeci de ofiţeri regali la masă şi cu Charles scufundat permanent în lectura lui Laurens Van der Post, filosoful lui fetiş, un aventurier cu teze rousseauiste. Diana mănâncă pe sparte, pentru a-şi compensa disperarea, dar slăbeşte văzând cu ochii. Charles, viclean, preferă să se uite la distanţă: el nu e psihiatru şi îşi va legitima astfel indiferenţa. De altminteri, Lady Sarah, sora Dianei, era anorexică, iar Diana are încă din adolescenţă crize de bulimie. La Buckingham, iar apoi la palatul cuplului princiar de la Kensington, personalul auxiliar descoperă foarte curând expediţiile nocturne ale Dianei prin bucătărie şi regur- gitaţiile ei scrupuloase. Numai că o prinţesă nu poate fi pârâtă: buna educaţie ne interzice, de obicei, să pomenim orice are legătură cu trupul sau cu psihologia. Slăbită, Diana abia mai ţine pasul în turneul de prezentare din Ţara Galilor, unde e primită triumfal. îndată după revenirea la Londra, Charles, sătul de atâtea sclifoseli, lucrează până noaptea târziu şi lasă deoparte menajamentele: fotografii cu Camilla îi cad din portofel, afişează butonii de manșetă gravaţi cu două „C“-uri înlănţuite, pe care i-a primit de la amantă. Diana se ofileşte, nu se poate sfătui în mod decent cu familia sau prietenii, necum cu regina, care o consideră „o toantă“. Sfătuită de o redactoare a revistei *Vogue,* îşi cumpără în fiecare an haine de milioane de lire, dar îşi păstrează înfăţişarea bleagă, din cauza indispoziţiei. In ianuarie 1982, însărcinată în trei luni, se prăbușește pe scara de onoare de la Sandringham, sub ochii lui Charles, care nu se oboseşte să descalece, şi ai reginei, aflată în pragul apoplexiei. Chiar de-am fi pe patul de moarte, la palat trebuie să ne păstrăm demnitatea! E atât de șocată, încât o consolează pe Diana, dar o idee îi răsare în minte: Diana încearcă oare să-l farmece pe Charles? Să-l facă s-o iubească?

nu cumva nora ei este nebună? Sau îşi recapătă gustul de viaţă, aşa cum o înţelege ea?

Bucuriile maternităţii

Naşterea unui moştenitor, prinţul William, la 21 iunie 1982, apoi cea a prinţului Henry, la 15 septembrie 1984, înlesneşte armistiţiul conjugal. Diana, încântată că a devenit mamă, îl vede pe Charles întorcându-se mai devreme de la birou. Abia după naşterea lui Henry, potrivit confesiunilor sale de mai târziu, şi-a reluat legătura cu Camilla. Adeseori singură, Diana se ocupă de copii, fără a lăsa pe altcineva să-i aştepte la ieşirea de la şcoala de cartier, preferată în locul excentricelor pensioane şic. Foarte maternă, visează mereu la o familie ideală, îl asediază pe Charles cu rugăminţile, lacrimile şi crizele de nervi — merge până la a-şi cresta braţele sub privirile lui. Intr-o vară, la Balmoral, părăseşte în grabă domeniul detestat, se întoarce la Londra şi dă buzna la un psihiatru, primul dintr-o lungă listă. Cu toţii se vor limita să-i recomande odihna şi plantele. Niciunul n-o va trata pe prinţesă ca pe-un om de rând, căci se află în faţa unei perle rare, în 1989, când Diana e destul de matură pentru a auzi adevărul: viaţa nu-i o poveste cu zâne, mai ales nu a sa. Dispreţul lui Charles sporeşte, în faţa nemulţumirii manifestate de *Queen Mum,* obligată să vorbească deja despre subiecte neplăcute: nu, Diana nu suferă de anorexie.

Camilla, în schimb, întrupează bucuria de-a trăi. Ea şi soţul ei sunt invitaţi permanenţi la weekendurile princiare de la Highgrove, reşedinţa de la ţară a lui Charles. Dacă Diana are de lucru la Londra, soţul înţelegător al Camillei consideră preferabil să fie şi el ocupat. Mulţimea populară o desemnează pe Diana ca fiind preferata englezilor, în defavoarea lui Charles, invidios, ba chiar ostil, căci soţia lui se pretează la tot felul de extravaganţe democratice, ca atunci când dispare de lângă el, în sala operei, la Covent Garden, pentru a participa la coregrafie, îmbrăcată într-o rochie de culoare argintie.

Diana se trezeşte la realitate, presa e pe urmele ei

Regina nu e femeie lipsită de suflet, dar funcţia a sfârşit prin a devora individul, iar Diana nu face nimic pentru a menţine imaginea nobilă a Coroanei. Atunci când *paparazzi,* cărora de obicei li se vâră pumnul în gură, publică în *Sun* una dintre nenumăratele fotografii făcute unui Charles radios, alături de Camilla, Diana ar trebui să încaseze lovitura cu capul drept. In schimb, în aceeaşi seară, la Royal Albert Hall, lipseşte la apel, după ce-a făcut o scenă monstru, pentru a apărea în sfârşit, cu o întârziere de-o oră şi cu ochii înroşiţi de plâns, sub privirea glacială a lui Charles şi a altor o mie şase sute de martori.

Adulterul prinţului e un lucru, dar lipsa de maniere a Dianei e cu totul altceva! De acum înainte, presa nu va mai slăbi din priviri cuplul regal, dar Diana va învăţa repede s-o întoarcă în folosul ei.

Căci Diana evoluează. In 1989, în sfârşit orientată de singura sa veche prietenă, Carolyn, spre psihanalistul potrivit, ea renunţă la armele din sfera privată, pentru a ieşi la luptă în public. Presa o ajută deja în angajamentele sale împotriva drogurilor, a SIDA, a excluderii sociale, cauze dispreţuite de Coroana Angliei. Dacă nu e încă militanta pentru cauze umanitare, care va apărea pe prima pagină a tabloidelor, câţiva ani mai târziu, îşi câştigă autonomia şi bunăvoinţa mulţimii. Semn de schimbare, se apucă de sport, îşi taie părul, consultă astrologii şi se tratează cu plante: o cotitură pe stilul *New Age,* dar esenţialul e că se simte mai bine. Şi chiar foarte bine! In acelaşi an 1989, stă de vorbă cu Camilla între patru ochi, pentru a-i spune că ştie şi că suferă. Camilla nu neagă, dar nu înţelege, la fel ca Charles şi ca regina, cum de tânăra s-a măritat din dragoste şi ce-are a face fidelitatea conjugală, în toată această poveste. Diana hotărăşte să-şi reia viaţa amoroasă, dar lipsa de clarviziune o împinge în braţele lui James Hewitt, căpitanul unui regiment de cavalerie, care va vinde povestea lor de iubire pentru a-şi plăti datoriile la jocurile de noroc. *Prinţesa îndrăgostită*1, publicată în 1994, e o poveste oarecare, plină de scene fierbinţi, mai mult sau mai puţin verosimile. Supralicitarea în indecenţă nu se va mai termina.

Kensington Palace, un teatru de bulevard?

Incepând cu anul 1990, Diana nu se mai controlează. Nu mai e vorba de certuri sau şantaj, ci de război conjugal. In cadrul cuplului, partenerii îşi fură discursurile oficiale, îşi blochează întâlnirile sau mesajele, iar Diana îşi aniversează cei 30 de ani ca o celibatară, alături de propria soră. După călătoria oficială în Portugalia, se află că soţii dorm în camere separate. Regina nu mai face efortul s-o salute pe prinţesă în public şi viceversa! Charles cu atât mai puţin, chestiune de rutină! In vara anului 1991, Diana pleacă de la Balmoral pentru a veni la căpătâiul unui mare balerin care moare de SIDA. Işi aduce uneori copiii să-i viziteze pe bolnavii din spitale, pentru a-i obişnui pe micii prinţi cu suferinţa, departe de sfera lor cotidiană. Soţie ingrată şi mamă scandaloasă, îi revine în minte până la paranoia ce-a păţit propria ei mamă, îşi bănuieşte domiciliul de la Kensington burduşit de microfoane, se crede urmărită la fiecare pas, din ordinul Palatului Buckingham, şi se teme să nu i se fabrice un dosar prin care să-şi

piardă drepturile asupra copiilor, în caz de divorţ. Pentru a se blinda, hotărăşte să stea de vorbă cu ziaristul Andrew Morton, un fel de Stéphane Bern britanic, dar fără a-l întâlni vreodată, pentru a nu putea fi acuzată de marile dezvăluiri ce vor urma. Un intermediar îi aduce întrebările jurnalistului şi preia răspunsurile, pe care Diana le înregistrează pe un mic casetofon! Oferă şi coordonatele tuturor persoanelor care-i pot susţine afirmaţiile, printre care Carolyn. Documentul, edificator şi incredibil pentru profani, apare în foileton, în fiecare duminică, începând cu 7 iunie 1992, în *Sunday Times.* Un adevărat scandal. Dar la Kensington

Palace electroşocul e de folos: Charles, deloc naiv, a înţeles că soţia lui va merge până la capăt. In toamnă, Morton, acuzat că e un mincinos nelegiuit, publică serialele într-o carte: *Diana, adevărata ei poveste2.* Intr-adevăr, alternanţele de greutate ale Dianei, răceala publică dintre cei doi soţi, zvonurile despre o *Camillagate:* ficţiunea sună prea credibil pentru a nu fi adevărată. In discursul din 9 decembrie 1992, regina, care a îndemnat zadarnic la împăcare în cadrul cuplului, se rezumă să oficializeze despărţirea.

Tranzacţiile dintre Diana şi familia regală vor fi lungi şi dureroase, chiar dacă Charles a părăsit Kensington Palace, rămas în folosinţa Dianei. Divorţul e în sfârşit pronunţat, în august 1996, după diverse lovituri sub centură, mărturii publice ale lui Charles despre iubirea veşnică pentru Camilla, fotografii cu Diana la braţ cu un bărbat, apoi cu altul, cărţi mizerabile, tabloide încă şi mai oribile, sondaje populare („Diana a avut oare motive să calce strâmb?", „Diana nu cumva e prea risipitoare?" etc.). Diana îi întrece oricum pe toţi, cu mărturisirile ei de la BBC, din 20 noiembrie 1995. Totul e pe şleau: anorexia, automutilarea, tentativele de sinucidere, Camilla şi „metoda Morton". In acest divorţ, morala n-are ce căuta, însă tutela copiilor se împarte pe din două, iar ăsta e lucrul cel mai important pentru Diana. Charles, din partea lui, voia doar bună pace.

Eroina oamenilor sărmani se amorezează de un miliardar

In iulie 1997, Charles şi Diana sunt fericiţi. Fiecare separat. Charles sărbătoreşte cu mare pompă cei 50 de ani ai lui Camilla, de asemenea, divorţată; Diana, în ceea ce-o priveşte, se implică în acte de binefacere, filmează un documentar împotriva minelor antipersonal, îşi vinde toată garderoba oficială la licitaţie, la Christie's, în beneficiul unei asociaţii de caritate. Profită de trecerea prin New York pentru a o

saluta pe Maica Tereza, internată la spital şi, mai puţin caritabil,

2 *Diana, sa vraie histoire,* Paris, Orban, 1992.

se amuză că poporul n-o sărbătoreşte câtuşi de puţin pe Camilla, o stricătoare de familii, mai puţin tânără şi frumoasă decât ea. Diana acceptă cu plăcere invitaţia în paradisul de la Saint-Tropez al lui Mohammed Al-Fayed, patronul firmei Harrod's, umilit de regină care continuă să-i refuze acordarea paşaportului britanic. Oamenii aflaţi în dizgraţia Coroanei se înţeleg repede! Fermecătorul fiu al lui Mohammed, Dodi, 40 de ani, producător în Statele Unite — în realitate, un playboy răsfăţat —, se află tocmai în trecere pe Coasta de Azur. E dragoste la prima vedere, în aşa măsură, încât Dodi uită de logodnica lui, fotomodelul cu care a venit. Dodi şi Diana pleacă imediat în larg, cu iahtul, în vacanţa imortalizată de celebrele fotografii vândute cu 250 000 de lire la prima lor apariţie, în *Sunday Mirror,* apoi cu tarife astronomice, peste tot în lume, după producerea dramei. Fiecare îşi trăieşte visul cu ochii: Dodi cochetează, în sfârşit, cu o reprezentantă a notabilităţilor britanice care l-au respins întotdeauna, fascinat în faţa unei Diane frumoase şi suple; prinţesa, la rân- dul ei, interpretează, în sfârşit, o romanţă pe stilul Barbara Cartland (care îi va adresa un impresionant omagiu postum într-o carte[34]). In asemenea romane, lumea trăieşte cu dragoste şi apă rece, ia avionul pentru un weekend la Paris, departe de *paparazzi,* ezită dacă să doarmă în palatul lui Al-Fayed, de lângă Place de l'Étoile, sau în sublima vilă de la Neuilly, primeşte bijuterii de-o valoare ameţitoare, consultă ghicitoarele cu inima bătând nebuneşte, pentru a şti cât va mai dura totul, cinează la Ritz, se întoarce la culcare spre Place de l'Étoile, gonind într-o limuzină cu o sută şaizeci de kilometri pe oră, pentru a scăpa de *paparazzi* şi, uneori, i se întâmplă să şi moară dintr-asta.

Diana a murit fericită, va insista fratele ei Charles, în elogiul funebru. In privinţa celuilalt Charles, prinţul, acesta îşi va folosi toată energia pentru a-şi apăra copiii, pe prinţul William, de 15 ani, şi pe Harry, de 13 ani. El, împreună cu Tony Blair, temându-se de o revoltă populară, după cinci zile de tăcere aristocratică, o va convinge pe regină să-şi exprime public tristeţea. Monarhia, ca-n poveştile cu zâne, va rămâne pe veci ştirbită. La 31 august 1997, Diana, „prinţesa

34 *Diana: la biographie du souvenir,* Paris, J'ai lu, 1998.

sufletelor“, a devenit legendă.

O poveste pentru adulţi de *Didier Lauru**

Povestea cu zâne

La fel ca multe persoane care au avut parte de-o copilărie nefericită, Diana Spencer a trăit tânjind după o fericire pe care n-a cunoscut-o şi şi-a reconstruit trecutul într-o senină poveste cu zâne, pe seama câtorva amintiri vesele (plimbări la pădure, animale în libertate). A trăit momente privilegiate de gingăşie, de inocenţă, cu acel prilej, departe de certurile părinţilor, dar întreţine mitul paradisului pierdut. Atitudinea e clasică, dar cu menţiunea că Diana e o *lady,* fiică de conte, care vrea cu atât mai mult să se identifice cu personajele din poveşti, cu cât visul ei poate deveni realitate.

Orice poveste cu zâne conţine o parte de coşmar, caracterul uimitor al sfârşitului fiind direct proporţional cu mărimea obstacolelor. Coşmarul Dianei se profilează cu ocazia divorţului părinţilor, odată cu privarea fizică de mamă, atunci când abia a împlinit 7 ani. Regăsim aici o analogie cu personajele orfane sau cu copiii părăsiţi din poveşti. Putem chiar bănui că mai devreme, încă de când fetiţa are patru ani, mama ei este „în altă parte“, întrucât iubeşte un alt bărbat decât pe tatăl copiilor ei şi se gândeşte deja să-şi schimbe viaţa. Indiferent de sex, un copil mic care creşte fără mamă suferă inevitabil consecinţe nefaste. Dacă poate fi avantajos pentru copiii cu

Didier Lauru este psihanalist şi psihiatru. E, printre altele, autorul cărţilor: *Jim Morrison: l’état limite d’un héros (Jim Morrison: starea limită a unui erou),* Paris, Bayard Culture, 2003; *Folies d’amour (Nebunii din dragoste),* Paris, Calman-Lévy, 2004; *Père-fille, une histoire de regard (Tată-fiică, povestea unei priviri),* Paris, Albin Michel, 2006.

părinţi despărţiţi să-şi trăiască adolescenţa în preajma tatălui, datorită căutării identităţii, a perturbărilor legate de pubertate şi a modificărilor psihice proprii acestei vârste, climatul afectiv matern e indispensabil pentru o realizare armonioasă, la o vârstă mai mică. Insă, lipsită precoce de îngrijirile şi prezenţa mamei, Diana rămâne traumatizată, într-o căutare afectivă care o va obseda toată viaţa. Această privare de contactul matern constituie cu siguranţă reperul central al evoluţiei sale personale şi îi explică imaturitatea, trăsătură majoră a personalităţii ei. Diana e foarte departe, de fapt, de a-şi găsi în tatăl ei un înlocuitor afectiv: personalitatea şi educaţia fac din el un bărbat distant şi nu îşi arată iubirea de care ea ar avea nevoie. Lipsită

fizic de mamă, petrecându-şi zilele alături de un tată rece şi fără afecţiune, ea caută un sprijin afectiv. Se refugiază atunci în natură, pe care o personifică sub formă de dădacă universală, pe stil rousseauist. Dar, altă răsturnare nefericită în povestea cu zâne, e privată brutal de această natură protectoare şi fermecătoare: la 15 ani, trebuie să se mute pe „îngrozitorul“ domeniu Al thorp, echivalat în imaginaţie cu un castel bântuit! Şi, ultim ingredient al poveştii, în acest decor pătrunde figura maşterei, în persoane mamei vitrege glaciale şi maiestuoase, despre care se ştie că trăieşte cu o grijă enormă pentru propria imagine: „Oglindă, oglinjoară, cine e cea mai frumoasă-n ţară?“ Doar alegerea ei de către un prinţ ar putea răspunde la întrebare! Fantasmă clasică a tuturor copiilor proveniţi din cupluri divorţate, Diana visează să-şi reunească părinţii, şi poate că acest gând încă o mai urmăreşte în adolescenţă. Nu contează faptele: recăsătoririle, apariţia copiilor din a doua căsnicie, copiii din prima căsnicie nu vor să renunţe la acest vis de reunificare a cuplului parental. De aceea, ca fetiţă, Diana persistă să-i indice pe tata şi mama ca destinatari comuni ai desenelor ei.

Diana supravieţuieşte pentru că trăieşte ruptă de realităţi. Işi hrăneşte visul despre un viitor strălucitor cu romanele scrise de Barbara Cartland, ilustrări ale modelului ei sentimental, poveşti cu zâne pentru adulţi, în care iubirea triumfă, în ciuda dificultăţilor, precum şi cu alte forme de negare a destinului conjugal real al propriilor ei părinţi. Ii va trebui foarte mult timp să se desprindă de aceste scheme romaneşti. Chiar şi atunci când toate o vor copleşi, trădări, dovezi clare că soţul ei iubeşte pe alta, va continua să resimtă întâmplările prin prisma deformatoare a imaginarului ei sentimental de duzină.

Răni narcisice profunde şi înnăscute

Un punct esenţial din biografia Dianei, căruia îi subestima ea însăşi importanţa, ba chiar îi nega pe deplin impactul, e faptul că este un copil-surogat. Naşterea ei vine imediat după decesul lui Maurice, băiatul mult aşteptat. Degeaba îşi dă silinţa să trăiască, să vorbească, să se împlinească şi să devină o fetiţă frumuşică, nu va umple niciodată golul lăsat de această dispariţie, nici dorinţa care i-a preexistat, hrănită de părinţii ei. Nu numai că prezenţa ei deosebită e insuficientă, dar ea nu e băiat. Atunci când băiatul mult aşteptat se naşte în sfârşit, doi ani mai târziu, mama pleacă, de parcă şi-a liniştit sufletul cu misiunea împlinită. Probabil, contextul naşterii Dianei n-a fost lipsit de influenţe

asupra psihicului ei.

Toţi copiii-surogat suferă de o rană narcisică, frământaţi cum sunt de această problemă mai mult sau mai puţin conştientă: „M-aş fi născut oare, dacă celălalt n-ar fi murit? Oare pe mine m-au vrut?“ Dacă părinţii înşişi n-au urmat o terapie, care să-i ajute să depăşească doliul după cel dispărut, copiii-surogat care vin la analiză trăiesc în umbra acestui frate sau a acestei surori care nu mai este, de parcă ei n-ar fi, de fapt, ei înşişi, de parcă, mai mult sau mai puţin conştient, nu s-ar simţi autorizaţi să existe. Un copil-surogat trăieşte în acelaşi timp pentru el însuşi, dar şi pentru a incarna, a reincarna, am putea spune, prezenţa celui dispărut. Este el însuşi, fiind, totodată, al doilea, simţind în imaginarul părinţilor săi continuitatea vieţii celui care l-a precedat. Cum să exişti, atunci când porţi astfel moartea în tine, în ciuda ta? Aceasta e dilema resimţită de numeroşi copii-surogat. Multă vreme, lumea a vrut să-i liniştească pe părinţii îndoliaţi cu un discurs pe cât de fals, pe atât de sordid: „Faceţi altul şi n-o să vă mai bateţi capul.“ Dar lucrurile nu se rezolvă aşa simplu. Departe de a-l copleşi afectiv pe noul venit, fiindcă ar redeschide poarta spre viaţă, după moarte şi doliu, părinţii îi suprapun inevitabil imaginea celui mort: primii paşi, primele biberoane, primele cuvinte readuc amintirea celui dispărut. Copiii-surogat trăiesc de parcă ar fi divizaţi în ochii părinţilor. Insă, ca orice copil, ei încearcă să înţeleagă aşteptarea părinţilor şi ce ar trebui să fie sau să facă pentru a se dovedi la înălţime. Dar, atunci când percep, mai mult sau mai puţin confuz, că prezenţa lor nu-l va readuce niciodată pe cel mort şi nu va alina niciodată această pierdere iremediabilă, suferă o sumă întreagă de repercusiuni, mai ales în ceea ce priveşte imaginea de sine, şi o propensiune mai frecventă spre depresie.

In cazul Dianei, există toate motivele să credem că sarcina mamei a fost trăită într-un climat destul de deprimant, deoarece a fost întristat de recentul doliu. Putem spune cu certitudine că tristeţea unei mame de curând îndoliate nu e lipsită de consecinţe psihice, privind capacitatea de deschidere spre lume şi de dezvoltare a copilului pe cale de-a se naşte: elanul vital al bebeluşului, comunicarea permanentă cu el, ansamblul relaţiilor mamă-copil va fi perturbat. Numeroase studii o dovedesc: cei care au avut o mamă depresivă de-a lungul primei copilării vor resimţi consecinţe psihopatologice ca adulţi.

La această rană narcisică înnăscută se adaugă încă una pentru

Diana: mama e privată de creşterea copiilor. îngrijorarea fetiţei e inevitabilă: „Mama mea s-a luptat oare să mă păstreze, sau în locul meu preferă să fie liberă?“ O libertate plătită cu un sacrificiu dureros de mama Dianei. Fetiţa a dus cu sine toată viaţa, fără îndoială, această ipostază sacrificială, conștientă că persoana ei a fost pusă în balanţă şi n-a fost destul de bună pentru a fi preferată. Sentimentul că a fost sacrificată pentru fericirea mamei ar putea explica tendinţa pronunţată de-a relua poziţia de victimă sacrificată, cu speranţa inconștientă că, de data asta, cealaltă o va salva, în detrimentul plăcerii sale personale. In lumina poveştii dintre Charles şi Camilla, această ipoteză nu e lipsită de interes.

Lipsa de maturitate afectivă

Lipsa de maturitate afectivă a Dianei se recunoaşte în aproape toate perioadele-cheie ale vieţii ei — de fiecare dată când trebuie să ia o decizie —, dar una dintre declaraţiile sale o ilustrează de minune, faimoasele cuvinte „Vreau să fiu prinţesa sufletelor“. Diana trece, într-adevăr, de la voinţa de-a obţine iubirea unui singur om — cu preţul unei lupte aproape mortale, printre altele împotriva rivalei ei, asemenea eroinelor clasice — la speranţa de-a primi iubirea universală. Se poate vedea în această tentativă încercarea de a-şi umple golurile narcisice, pe care viaţa conjugală i le-a scos la lumină, pentru a-şi salva echilibrul psihologic fragil. Dar această poziţie denotă, înainte de toate, o naivitate de adolescentă: „Intrucât am o inimă mare şi multe de dăruit, voi fi răsplătită“, „Intrucât iubesc pe toată lumea, toată lumea mă va iubi.“ Insă doar în romanele pentru adolescenţi se întâmplă ca iubirea să fie dozată matematic şi să sfârșim totdeauna prin a primi la fel de mult cât am dăruit. Dacă n-a putut să obţină iubirea lui Charles, Diana îşi propune să cucerească iubirea tuturor supuşilor coroanei. Un proiect, fireşte, bazat pe popularitatea sa reală. Căci asta constituie drama Dianei: ea nu delirează, chiar are mijloacele de-a se transpune în ficţiune. Visul ei de prinţesă a dobândit forma realităţii, mulţumită provenienţei sale nobile; a devenit un personaj important în regat şi are deja dreptul de-a visa că îşi îndeplineşte dorinţele. Pentru că a fost rănită pe plan afectiv, s-a refugiat într-un univers de slujnicuţe, iar asta cu atât mai uşor, cu cât a crescut, la urma urmelor, protejată, la adăpost de grijile materiale, între mai multe dădace şi castele. E în plină fantezie, niciodată cuprinsă de nebunie, căci îşi păstrează ancorarea în realitate. După ce-a pus mâna pe

Charles, își deapănă firul poveştii cu zâne, fără a lua în seamă avertismentele celor din anturajul său, cuvintele extrem de explicite ale prinţului, semnele sale de indiferenţă și absenţa clară a afecţiunii sale. Ea merge până la a se preface că ignoră ceea ce se numeşte „incestul de gradul doi“1, de care Charles s-a făcut vinovat, căci a avut o legătură cu Lady Sarah, însăşi sora Dianei. Dar există regula — implicită în culturile noastre și explicită în anumite societăţi tradiţionale — că un bărbat nu își extinde poftele asupra mai multor persoane de acelaşi sânge (mamă și fiică, tată și fiu, fraţi și surori). Acest fapt din trecut nu dovedeşte perversitatea prinţului, pentru că structura sa psihică nu pare să-l împingă spre transgresie și plăcerile interzise, după cum o atestă relaţia lui prelungită cu Camilla, în schimb, denotă o formă de dezinvoltură, în peregrinările lui pentru a-şi găsi soţia adecvată. Peste acest aspect supărător Diana trece cu buretele, orbită nu de iubire, ci de voinţa de a nu-şi întrerupe povestea cu zâne. Dovezile de infidelitate ale lui Charles se vor înmulţi, dar ea va rămâne mult timp incapabilă de o evoluţie sau de o dobândire de conștiință, agăţată de visul ei, în pofida oricărui raţionament, după caracteristica nevrozaţilor.

Vine totuşi epoca în care nu mai reuşeşte să creadă în romanţa ei sentimentală şi simte gelozia, de parcă ar fi fost obligată să privească realitatea în faţă. E delicat să emitem ipoteze legate de această modificare din punct de vedere scopic, putând-o explica prin repetiţia eşecurilor sale umilitoare, prin dorinţa de a se poziţiona altfel decât ca o victimă care îndură capriciile dorinţelor celorlalţi şi, mai ales, ale soţului. Dar, şi aici, Diana se dovedeşte incapabilă de negocieri, de reamenajări, de o reorganizare psihică. Se lasă copleşită de durere, înmulţindu-şi comportamentele distructive (tentative de sinucidere, scrijelituri pe braţe, anorexie, accese de vomă autopro- vocate...). Lipsa ei de maturitate psihică e sporită de lipsa de experienţă, precum şi de absenţa unor modele din jur: relaţiile prieteneşti imature nu ştiu mai multe decât ea însăşi ce înseamnă să iubeşti. Charles, în schimb, ştie. O iubeşte pe Camilla, pe care a fost obligat s-o lase să se mărite cu un rival. El cunoaşte pasiunea, ataşamentul, compromisul, durerea. In mod paradoxal, el i-ar putea oferi Dianei un model de iubire, dacă n-ar fi prea legată de propriile ei modele de identificare. In romanele semnate de Barbara Cartland, personajele nu negociază cu sentimentele: ele mor din dragoste, dacă nu sunt iubite, iar acestui

destin i se conformează Diana.

Ce speră în clipa schimbării sale subiective, atunci când provoacă o întâlnire între patru ochi cu Camilla? Crede fără îndoială, în continuare, în scenariul ei privind iubirea recompensată. In afară de încercarea de a-l împărţi pe Charles între cele două rivale, nu era nimic de aşteptat din această confruntare. Dar şi aici putem presupune că Diana îşi urmărea fantasmele de reparaţie, animată de speranţa de-a obţine în sfârşit iubirea, aşa cum și-o visa, și de a fi aleasă. Scenariul unor asemenea întâlniri de vodevil este invariabil: femeia legitimă, batjocorită în dorinţele ei, încearcă să-şi impună supremaţia drepturilor — de parcă drepturile ar avea vreo valoare în iubire! La care femeia ilegitimă, stăpână pe propriile drepturi (cele ale iubirii), ca să zicem aşa, se impune cu forţa sentimentelor. Totuşi, faptul că şi-a înfruntat rivala i-a permis cu siguranţă Dianei să admită ceea ce, în sfârşit, acceptase să ştie, interzicându-i pentru totdeauna să mai închidă ochii, un efort probabil atât de important pentru ea, încât putem citi aici roadele terapiei sale.

Prinţesa reparaţiei

Diana a trăit sub jugul repetiţiei și cu dorinţa reparaţiei, două prezenţe clasice din registrul nevrotic. Subiectul, prins în hora repetiţiei, tinde să reia aceleaşi simptome sau să adopte la nesfârşit anumite comportamente asemănătoare, mai ales în pretenţiile sale faţă de celălalt, pentru a sfârşi mereu prin a fi decepţionat în aşteptări. Procesul de reparaţie, mereu îngemănat cu sentimentul de culpabilitate, îl împinge să recunoască la nesfârșit o situaţie păgubitoare, reală sau închipuită, deja trăită, şi să încerce să-i modifice rezultatul. Recunoaştem aceste două tendinţe la Diana și bănuim rănile de care a putut suferi, prin intermediul suferinţelor de care încearcă să-şi apere copiii. Vrea să fie o mamă perfectă, acolo unde mama ei a eşuat, vrea să aibă un divorţ reușit, când părinţii ei s-au certat lamentabil. Tendinţa ei de-a face o figură de mamă bună, iubitoare şi protectoare, invers faţă de ceea ce primise de la propria ei mamă, explică de ce Diana, îndată ce-a născut, a emis dorinţa de a avea grijă de copii, de a-i proteja, aşa cum se întâmplă frecvent cu persoanele având carenţe afective în copilărie. Toată lumea e de acord să spună că Diana avea „o inimă mare", adică voinţa de-a se transpune în rolul unei mame ideale, generoase, nu numai faţă de câţiva indivizi, ci faţă de întreaga omenire, risipindu-şi cu mărinimie atenţiile, ca o dădacă

universală. Această trecere izbutită de la singular la plural, caracteristică pentru prinţesa sensibilă, i-a adus marea popularitate. Solicitudinea maternă o aruncase deja în braţele lui Charles: voia să-l consoleze de durerea pe care îşi închipuia că o resimte, după doliul pentru Lord Mountbatten, în ciuda cuceririlor sale, nu toate secrete. A vrut cu toată sinceritatea să-l vindece pe Charles, atribuindu-i sentimentul de abandon pe care-l resimţise ea însăşi. Dar, dacă Diana proiectează asupra altora, ea ştie să se identifice la fel de spontan, cu aceeaşi sinceritate, cu oprimaţii pe care-i ajută în a doua parte a vieţii, mânată de convingerea că înţelege pe deplin ostilitatea ale cărei victime au căzut, animată de certitudinea că devotamentul ei nu va fi trădat. Toate aceste roluri de infirmieră încearcă să-i contrabalanseze narcisismul şubred şi răspund intensei sale nevoi de reparaţie. Nu trebuie totuşi să neglijăm oportunitatea reală a comportamentului său, fie şi nevrotic, în sprijinul cauzelor pe care le apăra: o simplă fotografie a ei, alături de un nenorocit, aducea cu mult mai mulţi bani decât lungile campanii mediatice. A fost, desigur, la fel de conştientă de valoarea suplimentară pe care putea s-o reprezinte pentru Charles, care ar fi putut dobândi un câştig durabil din prestigiul soţiei sale dacă, în mod infantil, nu s-ar fi simţit pus în umbră de ea. Dar rămâne sigur că lumina reflectoarelor, pe care o îndrepta asupra celor loviţi de soartă — şi asupra generozităţii ei totodată — o flata, oferind despre ea o imagine pozitivă întregii lumi. După ani întregi de desconsiderare a sinelui, găsise o soluţie pentru a trăi mai senin.

Diana trece de o nouă cotitură atunci când, alături de Dodi Al-Fayed, pare să renunţe la căutarea iubirii universale, pentru a-şi trăi iubirea la singular. Şi alături de Charles era vorba despre iubire la singular, dar ea trebuia împărţită nu doar cu Camilla, ci şi cu familia regală şi poporul britanic. Poate că în lipsa accidentului care a costat-o viaţa, Diana ar fi perseverat pe această cale, întoarsă mai mult spre cuplul ei decât spre faptele generoase, pentru că, în sfârşit, s-a împăcat cu ea însăşi şi cu imaginea ei. După ce s-a vindecat, din punct de vedere narcisic, prin reacţia colectivă la darul ei de iubire, ar fi putut trece la iubirea pentru un singur om, cu tot riscul pe care-l presupune asta, fără a aştepta de-aici confirmarea propiei sale stime de sine.

Terapia

Diana probabil că s-a luptat cu un fond depresiv, care ar explica multe dintre simptomele şi fazele de repliere asupra sinelui. Se

dovedea instabilă pe plan emoţional, se scufunda uşor în replierea asupra sinelui, trecea prin faze de tristeţe şi lacrimi uneori inexplicate şi se pomenea adesea confruntată cu o imagine devalorizată a ei înseşi. Această tonalitate depresivă e, fără îndoială, legată de mai mulţi factori: de faptul că este un copil-surogat, sau că mama a fost mai mult sau mai puţin deprimată la naşterea ei, ca şi în timpul îndelungatei proceduri de divorţ, sau a pierderii dreptului de custodie. La mama Dianei exista cu siguranţă un sentiment concomitent de doliu şi bucurie de viaţă (un copil moare, dar altul se naşte; își pierde custodia asupra copiilor, dar se recăsătoreşte) şi regăsim la Diana această ambivalenţă, care, fără a-i fi specifică, participă la tendinţele ei depresive. Atunci când face cunoştinţă cu prinţul Charles, îi evocă doliul pe care tocmai l-a traversat: ce temă ciudată pentru o întâlnire de dragoste! Atunci când se distrează alături de Dodi, o face prin curse nebunești către uitare, către exces, un tip de comportament care denotă frecvent o personalitate predispusă la depresie. Ea moare „pe deplin fericită", după cum a subliniat-o fratele ei, combi- nând fără voie doliul şi euforia.

Această tristeţe latentă se dezvoltă adeseori în adolescenţă, în plină studiere a imaginii de sine. Adolescenţa este, de fapt, o perioadă de studiu narcisic şi existenţial important, favorabil pentru dezvoltarea a ceea ce psihanaliştii de adolescenţi numesc „depresi- vitate", o formă minoră şi trecătoare de depresie, sau chiar de depresii autentice, identice cu acelea ale adulţilor. O altă problematică adolescentină, Diana suferă de-a lungul întregii vieţi de tulburări de comportament alimentar (crize de bulimie, urmate de accese de vomă autoprovocată). Remarca nepoliticoasă pe care i-o face Charles, legată de rotunjimile ei, la începutul căsniciei, nu face decât să-i reactiveze vechiul conflict, niciodată rezolvat, între ea şi imaginea sa, despre care aceste comportamente vin să depună mărturie. Bineînţeles, insatisfacţia ei profundă e, înainte de toate, psihică şi nu fizică; imaginea din oglindă nu reprezintă fondul problemei. Bulimia e adesea simptomatică pentru o legătură nesatisfăcătoare cu mama, e tentativa de a compensa o carenţă afectivă maternă precoce. Accesele de ghiftuire alimentară vizează atunci obţinerea unei senzaţii fizice de compensare, niciodată resimțită în plan psihic, de parcă această senzaţie de supraîncărcare organică i-ar putea ţine loc *a posteriori* căldurii materne. Dar disconfortul fizic ce urmează e atât de mare, încât voma, eliberatoare, e

obligatorie. Se instalează atunci o spirală, în care alternează crizele de bulimie şi cele de vomă. Persoanele buli- mice, spre deosebire de cele anorexice, nu se lipsesc de hrană şi nu se înfometează; dacă îşi pierd din greutate, ca urmare a regurgitărilor, nu vor deveni descărnate, aşa cum nici Diana n-a fost vreodată. Atunci când Regina Elisabeta anunţă într-un comunicat oficial că prinţesa de Wales nu e anorexică, nu se face vinovată de minciună. In schimb, faptul că ea şi apropiaţii ei au rămas martorii acestei anarhii alimentare, fără a încerca să provoace dialogul, echivalează cu negarea suferinţelor şi întreţinerea bolii prin legea tăcerii.

Problemele de comportament alimentar, voinţa de-a avea un destin special, de-a deveni prinţesă, pasiunea cu care şi-a îngrijit copiii, dar şi aceea pentru curăţenie şi ordine, idealul ascetic şi visul fericirii universale, toate acestea sunt coerente: sunt trăsături isterice, clasice. La pacienţii isterici regăsim această voinţă pe care o avea Diana de-a se mula pe dorinţa celuilalt, această personalitate plastică, schimbătoare în funcţie de interlocutor, această grijă pentru propria imagine, această dorinţă obsedantă de-a plăcea. Psihanalistul care, venit în urma numeroşilor săi colegi, a reuşit s-o ajute pe Diana a ştiut cu siguranţă să pună cap la cap aceste elemente, făcând abstracţie de ceea ce cunoştea despre ea din mass-media, pentru a nu asculta decât propria ei suferinţă şi ceea ce-i comunica. Să ai o imagine de sine negativă, să-ţi aştepţi prinţul fermecat, care să-ţi oglindească umbra înfrumuseţată, să te simţi batjocorită de adulterul soţului, să cedezi la avansurile unor amanţi dubioşi, din dorinţa de-a plăcea, să fii în căutarea dezlănţuită a iubirii etc.: există nenumărate lady Diana în societatea noastră de toate zilele, nu trebuie să fii prinţesă pentru a manifesta asemenea simptome.

Moartea prematură a Dianei nu ne permite să ştim dacă ar fi continuat să-şi dezvolte simptomele, în virtutea insatisfacţiei cronice. învăţase, în orice caz, din câte se pare, să-l recunoască pe cel care i-o va potoli, chiar dacă acesta păstra câteva trăsături de prinţ fermecat: Dodi era un playboy; era grijuliu; părăsise un fotomodel de dragul Dianei, deşi plasa frumuseţea mai presus de toate; şi, versiune modernă de prinţ fermecat, era un rebel, în ruptură faţă de *establishment*, la fel ca şi prinţesa lui. Dar, dacă Diana părea să fi pus capăt viselor de adolescentă după o iubire descărnată, rămânea totuşi prizonieră a repetiţiei: divorţată, se amoreza, ca şi mama ei, de un miliardar tandru;

care îi oferea bijuterii şi o copleşea cu vorbe de dragoste, ca într-unul dintre romanele ei de adolescentă. Terapia n-a schimbat-o radical. Dar a învăţat-o să nu se mai lase înşelată de un vis, atunci când nu i se oferă decât indiferenţă (Charles), sau escrocherie sentimentală (amanţii care profitau de legătura cu ea, făcând-o publică).

Beneficiul major şi incontestabil al psihoterapiei urmate de Diana a constat în dezinhibiţia de care a dat dovadă, zdruncinând curtea regală, unde tăcerea şi pudoarea chinuitoare constituie regula: Regina Elisabeta, Prinţul Charles închid ochii la propriile lor dureri, ca şi la ale altora, un mod de viaţă cu care Diana n-a reuşit să se obişnuiască. După ce i-a vorbit psihanalistului, după ce i-a destăinuit propria ei poveste, Diana vorbeşte cu Camilla, vorbeşte cu ziaristul-con- fident Edward Morton, vorbeşte la BBC şi îi vorbeşte chiar şi soţului său. Spărgând abcesul suferinţei, ea mătură ipocrizia generală, restabilind adevărul, împotriva versiunii oficiale şi a bârfelor. Prin aceste fapte, se desparte de revolta adolescentină care nu-i dădea posibilitatea să-şi cucerească libertatea: până atunci, ea respingea în linişte sistemul, fără a-şi asuma riscul revoltei, refuzând să-i plătească preţul, fără îndoială pentru a putea să rămână în adăpostul haremului, dar, mai ales, pentru că era incapabilă să repună în discuţie coordonatele precare între care se construise cu stângăcie, precum şi poziţia de victimă sacrificată, care îi era atât de cunoscută. într-o anumită măsură, Diana nu putea scăpa de-acolo decât prin scandal: flacăra stătuse prea mult sub jăratic. După cum nu putem exclude că ea însăşi a cedat ispitei de-a inflama de bună voie situaţia, din spirit de răzbunare. Dar încă mai trebuia să răstoarne conştiinţele în favoarea ei: a îndrăznit să-şi asume riscul de a pierde totul.

O tânără în spiritul epocii sale

Diana n-a făcut studii pentru a-şi structura imaginarul altfel decât după imaginarul colectiv şi a subscris pe deplin la codurile vremurilor sale: sclipiciul, banul, pasiunea, scandalurile şi până la simp- tomele psihopatologice contemporane, cum sunt tăieturile de pe antebraţe, tentativa de sinucidere ca modalitate de-a cere ajutor sau dezordinea comportamentului alimentar, tipică pentru societăţile occidentale. Fireşte, numeroase studii de specialitate şi texte vechi arată că anorexia şi bulimia au existat dintotdeauna; rămâne faptul că proporţia femeilor atinse de această afecţiune devine îngrijorătoare şi creşte odată cu răspândirea modelului nostru cultural, după cum o

mărturisesc confraţii maghrebieni. Dar, în epoca noastră, Diana a priceput instinctiv impactul oferit de mass-media, posibila lor manipulare. Ziariştii o hăituiau, îi exploatau imaginea; ea pare să fi înţeles cum să răstoarne situaţia: arătându-se, dar pentru a-şi servi propria libertate.

începe prin a-şi expune durerea, pentru a obţine statutul de victimă, sfânta în versiune contemporană. Dacă eşti compătimit, în contextul actual, înseamnă că devii invulnerabil şi eşti un pic iubit. Diana consideră, de asemenea, ca şi cea mai mare parte a membrilor societăţii noastre, că fericirea este un drept care nu e legat de nicio constrângere: familie regală, de acord, dar fără a-i asuma destinul, cu tot balastul. Conştientă de notorietatea sa, într-o societate care-i oferă un premiu celui celebru, „răsuceşte“ inteligent presa care s-a slujit de ea: a înţeles foarte bine că poporul are nevoie de poveşti cu zâne şi, lucru încă mai subtil, că îi place să-şi vadă idolii daţi jos de pe piedestal, că poveştile cu zâne sunt şi mai credibile dacă sunt străbătute de un fior. Le spune, aşadar, oamenilor ceea ce vor să audă: regina este o nesuferită, prinţul este un trădător, aurul ascunde mizeria, frumoasa prinţesă a vrut să moară etc. Rămâne curajul cu care a ieşit în presă, căci, dacă o manipulează, îşi dezvăluie, totodată, intimitatea, bolile şi neliniştile, viaţa de cuplu în cele mai urâte aspecte ale sale, tot atâtea sacrificii pe care terapia i le-a făcut posibile. Mai târziu, inclusiv operele sale de caritate le transformă în spectacole. Prelungeşte tradiţia milei creştine, dar îi adaugă o dimensiune simbolică, atunci când îşi vinde rochiile de prinţesă în folosul unei iniţiative de binefacere. Prima prinţesă în rol de sfântă protectoare! Prin această dimensiune altruistă, se deosebeşte de cei mai celebri prinţi ai Europei şi va rămâne cu siguranţă prinţesa secolului: despre ea lumea îşi va aminti că era nu doar *glamour,* ci şi nesfârşit de mărinimoasă.

Diana a putut deveni un model de identificare pentru fetele şi femeile din epoca sa, mulţumită luptei pe care a dus-o împotriva propriilor boli psihice, înainte de-a se înhăma la acelea ale lumii întregi, dar asigurarea faptului că rămâne în Istorie, cea mare şi cea mică, a sufletelor, a câştigat-o cu preţul vieţii: secerată în plină tinereţe şi în plină glorie, a avut destinul eroilor fără voie.

Cuprins

curtea veche publishing

1 *Princesse amoureuse,* o carte de Anna Pasternak, Paris, Presses de la Cité.